

1

2001

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/2001/1

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 13

2001

Číslo / No. 1 (41)

Redakce / Editorial board:

MICHAL BREGANT

(šéfredaktor / Editor-in-chief)

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRONĚ

Odpovědný redaktor / Executive editor:

Václav Kofroně

Technická redakce / Technical editor:

Marie Vohralíková

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:

Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu

Bartolomějská 11

110 01 Praha 1

tel. ++420/2/2423 1988

fax ++420/2/2423 1948

ISSN 0862-397X

O B S A H

Články

- Slavoj Žižek:** Podrost slasti.
Jak se populární kultura může stát úvodem do Lacana 5
- Tyson Leuchter:** Střety s Reálnem 23
- Anja Tippnerová:** Kolja jako symptom.
Ideologie, fantasma a návod ve filmu Jana Svěráka 35
- Antoine de Baeque:** Les Cahiers du cinéma.
Část II – První čísla, první potyčky 45
- Redakce Cahiers du cinéma:** Mladý Lincoln Johna Forda 73

Edice a materiály

- Jiří Hoppe:** Sovětský pohled na československou novou vlnu
(Úvod k edici) 117
- Sovětský dokument o nové vlně 122

Dvoj pohled

- Miroslav Marcelli:** Tanec ako otváranie svetov 141
- Miroslav Petříček jr.:** Američan v Paříži čili skutečnost v muzikálu 144

Obzor

- Jan Kolář:** Teorie, kritika nebo osobní strategie?
(*Peter Brunette – David Wills: Screen/play. Derrida and Film Theory*) 147
- Oliver Bakoš:** Rozhovory s Foucaultom
(*Michel Foucault: Moc, subjekt a sexualita. Články a rozhovory*) 153
- Peter Michalovič:** Filozofická reflexia básnikovej veci
(*Oliver Bakoš: Básnik a věc*) 157

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 161

CONTENTS

Articles

- Slavoj Žižek:** The Undergrowth of Enjoyment.
How Popular Culture Can Serve as an Introduction to Lacan 5
- Tyson Leuchter:** Encountering the Real 23
- Anja Tippner:** Kolja as Symptom.
Ideology, Phantasm, and the Nation in Jan Svěrák's Film 35
- Antoine de Baeque:** Les Cahiers du cinéma.
Part II – First Issues, First Hassles 45
- Editors of Cahiers du cinéma:** John Ford's Young Mr Lincoln 73

Documents

- Jiří Hoppe:** Soviet Approach to the Czechoslovak New Wave
(An Introduction to the Document) 117
- Soviet Document on the New Wave 122

Double-view

- Miroslav Marcelli:** Dance as Opening of the Worlds 141
- Miroslav Petříček, Jr.:** An American in Paris or Reality in a Musical 144

Horizon

- Jan Kolář:** Theory, Criticism, or a Personal Strategy?
(*Peter Brunette – David Wills: Screen/play. Derrida and Film Theory*) 147
- Oliver Bakoš:** Interviews with Michel Foucault
(*Michel Foucault: Moc, subjekt a sexualita. Články a rozhovory*) 153
- Peter Michalovič:** Philosophical Reflection of Poet's Thing
(*Oliver Bakoš: Básník a věc*) 157

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 161

93357

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10093357 *Národní filmový archiv*

Články

P O D R O S T S L A S T I

Jak se populární kultura může stát úvodem do Lacana

Slavoj Žižek

Anglická recepce Jacquese Lacana alespoň ve většině případů stále ještě nedokázala integrovat všechny důsledky přelomu, jak jej vyznačuje seminář *Etika psychoanalýzy* (1959 – 1960), přelomu, který radikálním způsobem posunul důraz v jeho nauce: od dialektiky přání k nehybnosti slasti (*jouissance*), od symptomu jako kódované zprávy k *sinthome* jako písmu prostoupeném slastí, od „nevědomí strukturovaného jako jazyk“ k Věci v jeho samém srdci, k neredukovatelnému jádru slasti, odolávajícímu každé symbolizaci.¹⁾ Cílem tohoto článku je podat příklad k některým klíčovým motivům této poslední fáze Lacanovy teorie čtením určitých vyprávění, pocházejících z populární literatury a filmu. Nepředkládám nějakou „aplikovanou psychoanalýzu“, psychoanalytické čtení kulturních výtvorů, nýbrž chci spíše vyložit některé ze základních pojmů lacanovské psychoanalytické teorie (pohled a hlas jako objekty, hranice oddělující realitu od Reálna, úloha „odpovědi Reálna“ při tvorbě významu, *rendu* a *sinthome*) užitím příkladů převzatých z populární kultury, především z filmu.

Proč z filmu? Využití lacanovského teoretického aparátu ve filmové teorii je dobře známé, jeho vliv se prosadil zejména ve Velké Británii, a to od teorií švu (*suture*) v sedmdesátých letech (časopis *Screen*) až po feministické výzkumy, které se opíraly především o pojem fantazie a identifikace. Avšak Lacan, jehož se tyto teorie dovolávaly, byl Lacan před zlomem; pouze ve francouzské teorii posledního desetiletí se objevil posun, odpovídající (patrně i přímo za mnohé vděčící) tomuto obratu v lacanovské nauce, obratu, který lze stručně shrnout formulí: „od označujícího k objektu“. Jestliže sedmdesátým létům vládl sémiotický přístup, přesně charakterizovaný titulem díla Christiana Metze *Imaginární signifikant* (přístup, jehož cílem bylo rozptýlit imaginární fascinaci, prorazit ji směrem ke skryté symbolické struktuře, která reguluje její fungování), v posledním desetiletí můžeme pozorovat posun důrazu na paradoxní statut oněch pozůstatků a zbytků Reálna, unikajícím strukturaci signifikantem: pohledu a hlasu. Renesance filmové teorie v posledním desetiletí se tedy soustřeďuje k pohledu a hlasu jako kinematografickým [cinematic] objektům: statut pohledu rozpracoval Pascal Bonitzer,²⁾ statut hlasu

1) Všechny citace Lacanova díla v tomto článku odkazují k těmto vydáním: Jacques L a c a n, *Le Séminaire: livre XI* (Paris 1973); *livre XX* (Paris 1975); *livre II* (Paris 1978).

2) Pascal B o n i t z e r, *Le Champ aveugle*. Paris, 1982.

Michel Chion.³⁾ Přirozeně není náhodou, že objekt psychoanalýzy, svůj slavný *objet petit a*, Lacan definoval právě jako pohled a hlas.

* * *

První asociace, která v souvislosti s „pohledem“ a „hlasem“ napadne čtenáře obeznámeneho s „dekonstruktivistickými“ texty, je ta, že právě pohled a hlas jsou hlavními terči derridovského dekonstruktivního čtení; neboť čím jiným je pohled, ne-li onou *theoria*, uchopující „věc samu“ v přítomnosti její formy a formu její přítomnosti, co jiného je hlas, ne-li médium čisté „auto-afekce“, ztělesňující přítomnost promlouvajícího subjektu pro sebe? Cílem dekonstrukce je prokázat, jakým způsobem je pohled vždy již determinován „infrastrukturní“ sítí, jež vymezuje to, co může být viděno, proti neviděnému a která se sama právě proto nezbytně pohledu vymyká; a jakým způsobem je zcela obdobně přítomnost hlasu pro sebe vždy již rozštěpena/odsunuta stopou písma.

Avšak mezi Lacanem a poststrukturalistickou dekonstrukcí je radikální nesouměřitelnost; u Lacana je totiž funkcí pohledu a hlasu téměř pravý opak. Především nejsou na straně subjektu, nýbrž na straně objektu. Pohled vyznačuje onen bod v objektu (obraz), z něhož je pozorující subjekt *vždy již pozorován*: objekt pozoruje mne. Pohled tedy není zárukou přítomnosti subjektu pro sebe a jeho vidění, nýbrž funguje jako místo či skvrna v/na obraze, rozrušující jeho průzračnou viditelnost, takže do mého vztahu k němu zavádí neredukovatelnou trhlinu. Nikdy nevidím obraz z bodu, z něhož na mne pohlíží: vidění a pohled jsou zásadním způsobem disymetrické. Pohled jako objekt je černá skvrna, jež mi brání dívat se na obraz z bezpečné, „objektivní“ distance a jako na cosi, co jakožto zarámované je k dispozici mému pohlízejícímu vidění. Je to, jak bychom mohli říci, bod, v němž je samotný rám (mého vidění) již zaznamenán v „obsahu“ obrazu. A totéž ovšem platí i o hlasu jako objektu. Tento hlas, například hlas superega, který mne oslovuje, aniž by byl spojen s nějakým konkrétním nositelem a volně se vznáší v nějakém děsivém meziprostoru, funguje rovněž jako skvrna či černé místo, jehož nehybná přítomnost interferuje jako cizí tělo a brání mi dosáhnout identity se sebou samým.

Aby to bylo jasnější, vezměme si jako první příklad klasický hitchcockovský postup. Jak natáčí Hitchcock scénu, v níž se určitá postava blíží k nějakému záhadnému a „podivnému“ objektu? Klade do vztahu juxtapozice subjektivní vidění přibližujícího se objektu a objektivní záběr subjektu v pohybu. Z mnoha příkladů zmíním pouze dva, v nichž vždy jako tento podivný objekt funguje dům: Lilah (Vera Milesová), která se na konci PSYCHA přibližuje k domu „paní Batesové“ a Melanie (Tippi Hedrenová), jež se přibližuje k domu Mitchovy matky ve slavné scéně z PTÁKŮ, kterou detailně analyzoval Raymond Bellour.⁴⁾ V obou případech se střídá vidění domu, jak je viděn přibližující se ženou, se záběrem ženy, která kráčí směrem k domu. Proč tento formální prostředek sám vzbuzuje takovou úzkost? Proč se objekt, k němuž se blížíme, stává unheimlich [„uncanny“]? Co máme před sebou, je právě dialektika vidění a pohledu, o níž jsme mluvili: subjekt vidí dům, ale to, co vyvolává úzkost, je nepříjemný pocit, že objekt

3) Michel Chion, *La Voix au Cinéma*. Paris 1982.

4) Raymond Bellour, *L'Analyse du film*. Paris 1979.

sám pohlíží na ženu, a to z bodu, který se vymyká jejímu vidění, takže cítí naprostou bezmoc.⁵⁾

Analogický statut hlasu jako objektu vypracoval Michel Chion v souvislosti s pojmem *voix acousmatique*, hlasu bez nositele, který nelze připsat nějakému subjektu a vznáší se v nějakém neurčitým meziprostoru; je neúprosný, protože ho nelze přesně lokalizovat, neboť není částí ani diegetické „reality“ příběhu, ani zvukového doprovodu (komentář, hudební stopa), nýbrž náleží oné záhadné oblasti, kterou Lacan označuje jako „mezi-dvěma mrtvými“ (*l'entre-deux morts*). První příklad, který zde přichází na mysl, je opět z filmu PSYCHO. Jak ve své skvělé analýze ukázal Chion,⁶⁾ ústřední problém filmu PSYCHO je třeba zasadit do formální roviny: spočívá ve vztahu určitého hlasu („matčin“ hlas) k tělu; je to hlas jakoby hledající tělo, které by jej vyslovilo. Když tento hlas konečně tělo najde, vůbec to není matčino tělo, nýbrž tělo Normanovo, k němuž je uměle přivěšeno.

Napětí vyvolané bludným hlasem hledajícím své tělo vysvětluje rovněž hloubkový efekt, dokonce básnickou krásu v okamžiku „desakusmatizace“ – totiž momentu, v němž se hlas konečně shledává se svým nositelem. Tak například na začátku Millerova filmu ŠÍLENÝ MAX 2 je hlas starého muže, který uvádí do příběhu, a nespecifikovaný hlas Šíleného Maxe, který je sám na silnici. Teprve na samém konci se ozřejmí, že hlas a pohled patří malému dítěti s bumerangem, které se později stane náčelníkem svého kmene a vypráví příběh svým potomkům. Krása závěrečné inverze spočívá v její neočekávanosti: oba prvky, pohled-hlas a osoba, která je jeho nositelem, tu jsou od samého počátku, avšak teprve na samém konci se oba spojí a hlas-pohled je „přišpendlen“ k jedné z postav diegetické reality.

Příkladem *voix acousmatique* s dalekosáhlými důsledky pro ideologickou kritiku je film BRAZIL Terryho Gilliana. Všichni známe „Brazil“ jako přihlouplou píseň z padesátých let, která nutkavě prochází celým filmem. Tato píseň, jejíž statut nikdy není zcela zřejmý (kdy je částí příběhu a kdy je jen částí doprovodu?), ztělesňuje svým hlučným opakováním superego a jeho příkaz bezmyšlenkovité slasti. „Brazil“, stručně řečeno, je obsahem fantazie hrdiny filmu, podklad a referenční bod, strukturující jeho slast; právě proto ji můžeme použít, chceme-li demonstrovat zásadní dvojznačnost fantazie a slasti. V celém filmu se zdá, že bezmyšlenkovitý a vtíravý rytmus této písně funguje jako opora totalitární slasti, shrnující fantazijní rámec „šíleného“ totalitárního řádu, který tento film líčí; avšak na konci, tehdy když byl hrdinův odpor zjevně zlomen krutým mučením, jemuž byl podroben, uniká svým mučitelům právě tím, že si píská... „Brazil“! Fantazie, která funguje jako opora totalitního řádu, je současně oním přebytkem či reziduem Reálna, které nám dovoluje „vymanit se“, zachovat nějakou distanci od sociálně-symbolického řádu. Když třeštíme ve své posedlosti bezmyšlenkovitou *jouissance*, nemůže na nás ani totalitní manipulace.

5) Protože je tento pohled na straně objektu, nemůže být subjektivizován. Jakmile se pokoušíme připojit subjektivní záběr od domu (třeba kamera, která by za záclonou opatrně pokukovala po Lilah), sestupujeme do roviny běžného thrilleru, protože takový pohled by nepředstavoval pohled jako objekt, nýbrž jenom perspektivu jiného subjektu.

6) M. Chion, c. d.

A konečně podobně dvojznačný příklad tohoto *voice acousmatique* lze najít i ve Fassbinderově LILI MARLEEN. V průběhu celého filmu se *ad nauseam* znovu a znovu ozývá populární píseň o lásce „Lili Marlene“, až nakonec neustálé opakování promění příjemnou melodii v nechutného parazita, který nás ani na okamžik neopouští. Totalitní moc, jak ji ztělesňuje Goebbels, se snaží zmanipulovat píseň, aby podněcovala imaginaci znavených vojáků, ale ta se mu vymyká; jako duch z láhve nabývá svého vlastního života. Klíčovým rysem Fassbinderova filmu je právě tento důraz na ústřední dvojznačnost „Lili Marlene“, nacistické písně o lásce, která se zároveň téměř mění v subverzivní moment schopný prolomit právě ten ideologický aparát, který ji šíří, takže jí stále hrozí, že bude zakázána.

A právě takový fragment označujícího, který je nevyhnutelně prosycen bezmyšlenkovitou slastí, nazval Lacan v poslední verzi svého učení *le sinthome*: není to již „symptom“ (homofonický *symptome*), kódované sdělení, jež musí být dešifrováno v procesu interpretace, nýbrž fragment významu zbaveného písmene, jehož čtení skýtá bezprostřední *jouis-sense* neboli „slast-smysl“.

Není nutné zdůrazňovat, jak radikálně jsme nuceni modifikovat postupy ideologické analýzy, jakmile začneme přihlížet k této dimenzi *sinthomu* v ideologické struktuře. Ideologie se obvykle chápe jako diskurs, jako zřetězení prvků, jehož význam je přeurčený jejich specifickou artikulací, tedy způsobem, jímž je určitý „uzlový bod“ či dominantní označující totalizuje tak, že tvoří souvislé a stejnorodé pole. Zde můžeme například upozornit na dnes již klasickou Laclauovu analýzu způsobů, jimiž konkrétní ideologické prvky fungují jako „volná označující“, přičemž jejich významy jsou retrospektivně stanoveny působením nadřazených uzlových momentů.⁷⁾ Avšak přihlížíme-li k pojmu *sinthomu*, pak je ve hře rovněž zásadní posun od této formy dekonstrukce. Nestačí již odmítat ideologickou zkušenost jako umělou; snažit se prokazovat, že objekt, o kterém ideologie hlásá, že je přirozený a daný, je vlastně produktem diskursivní konstrukce, výsledkem celé sítě symbolického předeterminování; lokalizovat ideologický text v jeho kontextu, zviditelňovat jeho nutně přetížené okraje. Je naopak třeba – jak je tomu již u Fassbindera a Gilliana – izolovat *sinthom* z kontextu, díky němuž má svou uhrančivost, schopnost přinutit nás, abychom jej viděli v jeho naprosté přihlouplosti jako významu zbavený fragment Reálna. Jinak řečeno (jak to říká Lacan v *Semináři XI*) „proměnit vzácný dar v kus lejna“; musíme umožnit, aby se elektrizující hlas zakoušel jako nechutný kus lepkavého výkalu.

Tato forma „zcizení“ je patrně ještě radikálnější než Brechtova *Verfremdung*; vede k odstupu, ale nikoli tím, že fenomén lokalizuje v jeho historickém celku, nýbrž tím, že nám dává zakoušet naprostou nicotnost jeho bezprostřední reality; přihlouplost materiální přítomnosti, která se vymyká dějinnému zprostředkování. Dialektické zprostředkování – kontext, který nadává objekt významem – totiž není připočteno, nýbrž odečteno.

Jaké Reálno je realita?

Není náhodou, že oba filmy, BRAZIL i LILI MARLEEN líčí totalitní univerzum, v němž mohou subjekty přežít jen tehdy, pokud lpí na hlasu superega (titulní píseň), což jim dovolu-

7) Ernesto Laclau – Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*. London 1985.

vyhnout se naprosté „ztrátě reality“. Jak Lacan ukázal, náš „smysl reality“ není nesen jenom „testem reality“ (*Realitätsprüfung*); vyžaduje vždy určitý příkaz superega: „Tak to budiž!“ Statut hlasu, který vyslovuje tento příkaz, není ani imaginární, ani symbolický; je reálný. Tím jsme se dostali ke druhému motivu, který odlišuje Lacanovo závěrečné období od předchozího. V raných fázích Lacan zdůrazňoval hranici oddělující Imaginárno od Symbolična; cílem bylo proniknout skrze imaginární fascinaci k její symbolické příčině – k symbolickému přeurčení, regulujícímu imaginární účinky. V posledním období se důraz přesouvá k bariéře, oddělující Reálno od symbolicky strukturované reality: k oněm pozůstatkům či zbytkům Reálna, jež se vymykají symbolickému „zprostředkování“.

Jako příklad uveďme znovu známé vyprávění: vědeckofantastický román Roberta Heinleina *The Unpleasant Profession of Jonathan Hoag*. Děj se odehrává v současném New Yorku; eponymní hrdina Hoag si nevzpomíná na nic, co se děje, když pracuje, a proto najímá soukromého detektiva Teddy Randalla, aby zjistil, co se mu stane, až vejde na své pracoviště ve třináctém patře v budově společnosti Acme. Randall následuje Hoaga do práce, avšak Hoag mezi dvanáctým a čtrnáctým patrem zmizí a Randall není s to najít třinácté patro. Téhož večera se Randallův dvojník objeví v jeho zrcadle v ložnici a vyzve detektiva, aby šel za ním skrz zrcadlo, protože, jak mu vysvětluje, byl pozván „výborem“. Randall je přiveden do velkého zasedacího sálu, kde mu president dvanáctičlenného výboru sděluje, že se teď nachází ve třináctém patře v budově společnosti Acme, kam bude čas od času povoláván k nočním výslechům.

V momentu, kdy se v příběhu objevuje rozuzlení, Hoag pozve Randalla a jeho ženu na piknik na venkově. Říká jim, že si konečně uvědomil svou pravou identitu: je vlastně umělecký kritik, i když zvláštního druhu. Naše univerzum, praví, je pouze jedno z několika a mistři všech světů jsou tajemné bytosti, tvořící různé světy včetně našeho jako experimentální umělecká díla. Aby zachovali uměleckou dokonalost svého snažení, čas od času tito kosmičtí tvůrci posílají do svých výtvorů někoho ze svého středu v převlečení za domorodce, aby tu působil jako svého druhu světový umělecký kritik. Tajemní členové výboru, kteří Randalla povolali, jsou představiteli zla a nižšího božství, které se pokouší kazit práci kosmických umělců.

Hoag Randalla a jeho ženu informuje, že během své návštěvy v tomto univerzu objevil jednu či dvě menší poskvrny, které hodlá v příštích pár hodinách napravit. Randall a jeho žena si ničeho nevšimnou; ale až se budou vracet autem domů do New Yorku, nesmí za žádných okolností otevřít okno auta. Vyrazí na cestu, která probíhá bez mimořádných událostí, dokud se nestanou svědky nehody. Nejprve ji ignorují a jedou dál; když ale uvidí strážníka, převáží jejich smysl pro povinnost, zastaví a nehodu nahlásí. Randall žádá ženu, aby trochu stáhla okno:

„Vyhověla mu a potom prudce nabrala dech a málem vyjekla. Randall nevykřikl, i když chtěl. Venku za otevřeným oknem nebylo sluneční světlo, nebyli tam ani policisté ani děti – nic. Nic než šedá a beztvará mlha, která pomalu pulzovala jakoby počínajícím životem. Neviděli skrze ni ani město, ale ne proto, že by byla tak hustá, nýbrž proto, že byla – prázdná. Nevycházel z ní žádný zvuk; neukazoval se v ní žádný pohyb. Splynula s rámem okna a začala se sunout dovnitř. Randall vykřikl: ‚Vytáhni okno!‘ Snažila se ho poslechnout, ale neměla žádný cit v rukou; Randall se

přes ni natáhl, otočil klikkou a rázně okno utěsnil. Slunečný výhled se vrátil; oknem viděli strážníka, ruch, chodník a na druhé straně město. Cynthia mu položila ruku na rameno: „Jeď dál, Teddy!“ „Počkej chvíli,“ řekl Randall napjatě a obrátil se k oknu na své straně. Velmi opatrně ho stahoval, jen na škvíru, ani ne na palec. Stačilo to. I tam byla beztvará šedá záplava; za okenním sklem městský provoz a obyčejná sluncem zalitá ulice, za škvírou – nic.⁸⁾

Co jiného je tato „šedá a beztvará mlha“, ne-li lacanovské Reálno – pulsace před-symbolické substance v celé její děsivé živosti? Pro nás je teď ale rozhodující forma a ještě přesněji řečeno místo, na kterém Reálno interferuje: provaluje se na samé hranici, oddělující „vnějšek“ od „vnitřku“, v tomto případě zhmotněné oknem auta. Kdokoli, kdo se někdy ocitl uvnitř auta, zakusil právě tento fenomenologický smysl nesouladu či disproporce vnitřního a vnějšího. Ačkoliv zvnějšku se auto jeví jako malé, zevnitř najednou vypadá mnohem větší; cítíme se tu docela pohodlně. Cena, kterou platíme za toto přizpůsobení, je zásadní ztráta jakékoli kontinuity mezi vnějškem a vnitřkem. Těm, kdo sedí uvnitř auta, se svět vně jeví v určité distanci, je od nich oddělen zábranou či plochou, symbolizovanou oknem. Vnímají všechno vně auta jako způsob reality, který je diskontinuitní vůči k realitě uvnitř. A i když jsou v bezpečí za zavřeným oknem, vnější objekty jsou jakoby zásadně nereálné, jejich realita je uzavřena do závorek: je to totiž cosi na způsob kinematografické reality, projektované na plátno okna. Právě tuto fenomenologickou zkušenost – smysl bariéry, oddělující vnitřní a vnější, vnímání vnějšku jako cosi na způsob fiktivní reprezentace divadla – připomíná zneklidňující závěrečná scéna Heinleinova příběhu. Jako by na okamžik přestala „projekce“ vnějšího světa fungovat; jako bychom se na okamžik setkali z beztvarou šedou prázdnotou plátna samého, s Mallarméovým „místem, na kterém se děje pouze místo“. (Stejná disonance a disproporce vnitřku a vnějšku jsou reprodukovány i v Kafkových příbězích, jejichž pochmurná architektura – řada bytů, kde zasedá soud v Kafkově *Procesu*, strýcův palác v *Americě* – se vyznačuje tím, že to, co se jeví zvnějšku jako přiměřená struktura, se při vstupu zázračně proměňuje v nekonečné bludiště chodeb a schodišť, připomínající Piranesiho kresby podzemních vězeňských labyrintů.)

Jakmile jsme uzavřeni v určitém prostoru, je tu zjevně mnohem více „vnitřku“, než se při pohledu zvnějšku zdá být možné. Kontinuita a proporcionalita nejsou možné, protože tato disproporce, nadbytek vnitřku ve vztahu k vnějšku, je nutným strukturním účinkem právě oddělení obou; lze ji zrušit jen zničením bariéry, tedy vpustíme-li dovnitř vnějšek. Chci tím naznačit, že tento nadbytek „vnitřku“ tkví právě ve fantazijním prostoru – v onom tajemném třináctém poschodí, v tomto prostoru navíc, který je setrvalým motivem v science fiction a v příbězích o záhadách. A je to také základ klasického filmového postupu, jak se vyhnout nešťastnému konci, při kterém – čím více se děj blíží svému katastrofickému vyvrcholení – prožíváme radikální změnu perspektivy a objevujeme, že tento celý téměř již tragický řetěz událostí nebylo nic než noční můra hlavního hrdiny: a v tom okamžiku se probuzení a s ulehčením vracíme k „reálnému světu“.

Známým příkladem je film Fritze Langa *ŽENA ZA VÝKLADEM*, na jehož začátku je osamělý profesor psychologie, který jednoho večera usne v klubu. V jedenáct hodin ho komorník

8) Robert Heinlein, *The Unpleasant Profession of Jonathan Hoag*. London 1976 (pozn. red.).

probouzí z jeho dřímoty; když odchází, zahlédne portrét krásné brunety v okně obchodu vedle klubu. Portrét ho vždycky přitahoval, ale tentokrát se zdá, že ožívá: obraz ve výkladu splývá s odrazem mladé ženy na ulici, jež ho žádá o zápalky. Profesor se s ní zaplete a v zápase zabije jejího milence. Přítel v policejním sboru jej průběžně informuje o postupu vyšetřování vraždy; když se dozví, že hrozí jeho zatčení, posadí se do křesla, vypije jed a usíná... a je probuzen komorníkem v klubu, protože je jedenáct hodin. Profesor se vrací domů a jak se dá předpokládat, s jasnějším vědomím nebezpečí, jež by hrozilo, kdyby podlehl půvabu okouzlující brunety.

Narozdíl od povrchního dojmu není tento závěrečný obrat kompromisem, jehož účelem je přizpůsobit příběh ideologickým konvencím Hollywoodu. „Posláním“ filmu není „Chválabohu, byl to jenom sen, nejsem vrahem, ale jsem právě tak normální, jak kdokoli jiný!“, nýbrž to, že *v našem nevědomí, v Reálnu naší touhy, jsme všichni vrahy*. Kdybychom parafrázovali Lacanovo čtení Freudova výkladu, který se týká otce, jemuž se ve snu zjevuje jeho mrtvý syn a obviňuje ho výkřikem: „Otče, nevidíš, že hořím?“, mohli bychom říci, že profesor se probouzí proto, aby *mohl pokračovat ve svém snu* (že je normální jako všichni ostatní). Když se vzbudí do každodenní reality, může si s úlevou říci, „Byl to jenom sen“, přičemž přehlíží zásadní fakt, že právě tehdy, když bdí, není „nic než vědomí svého snu“ (Lacan). Stejně jako v podobenství o filosofovi Čuang c' a motýlu (i k němu Lacan odkazuje), tu není tichý, mírný, slušný měšťanský profesor, jemuž se zdá, že je vrahem, nýbrž vrah, který ve svém každodenním životě sní, že je tichým, mírným, slušným měšťanským profesorem.

Tento druh zpětného přesouvání „reálných“ událostí do fikce (snění) se jako kompromis, jako ideologický konformismus jeví jen tehdy, pokud lpíme na naivním ideologickém protikladu mezi „tvrdou realitou“ a „světem snů“. Jakmile si ale uvědomíme, že právě a pouze ve snech se setkáváme s reálnem našeho přání, radikálně se mění důraz. Naše nejobyčejnější každodenní realita, realita sociálního univerza, v níž hrajeme své role slušných obyčejných lidí, se ukazuje jako iluze, spočívající na specifické „represi“: na ignorování Reálna naší touhy. Ona sociální realita pak není nic víc než křehká symbolická tkáň, která může být kdykoli protržena vpádem reálna; nejběžnější každodenní rozhovor, nejobyčejnější událost se může náhle nebezpečně obrátit a způsobit nenapravitelnou újmu, mohou být vyřčena slova, po nichž se již tato síť nedá spravit. Film ŽENA ZA VÝKLADEM to demonstruje postupem vyprávění, které se podobá smyčce. Události postupují jedna po druhé, ale právě v okamžiku katastrofálního zhroucení se náhle ocitáme v bodě, který předcházela: cesta do katastrofy není nic jiného než fiktivní odbočka, po které se zase vracíme k východisku. Aby se dosáhlo této retroaktivní fikcionalizace, využívá film ŽENA ZA VÝKLADEM opakování téže scény (v níž profesor usíná, aby byl v jedenáct vzbuzen komorníkem), avšak opakování zpětně promění všechno, co se mezitím stalo, ve fikci.

Když jsem se zmiňoval o Kafkovi v souvislosti s disproporcí „vnějšku“ a „vnitřku“, nebylo to nahodilé. Kafkův Soud, tuto absurdní, obscénní agenturu viny, můžeme totiž situovat právě do tohoto nadbytku vnitřku vzhledem k vnějšku, do tohoto fantazijního prostoru ve třináctém patře. A není obtížné rozpoznat v tajemném „výboru“, který vyslýchá Heinleinova hrdinu, novou verzi Kafkova soudního dvora, klasickou figuru zlého Zákona superega. Heinlein nakonec uhýbá před kafkovskou vizí světa ovládaného agenty šíleného Boha, ale pouze za cenu toho, že se znovu uchyluje k paranoidní představě, podle níž

je univerzum uměleckým dílem stvořeným neznámým demiurgem. Společným rysem paranoidních příběhů tohoto druhu (jiným příkladem je *The Jokester* Isaaca Asimova) je to, že implikují existenci „Jiného“ vzhledem k Jinému“, skrytého subjektu, který tahá za nitky velkého Jiného, totiž symbolického řádu, a to právě v těch momentech, kdy Jiné začíná mluvit „autonomně“, kdy vytváří účinek významu pomocí nesmyslné nahodilosti vně vědomého záměru promlouvajícího subjektu, jak je tomu ve snech anebo ve vtipcích. Toto „Jiné Jiného“ je právě onen Jiný paranoie, ten, kdo mluví skrze nás, aniž o tom víme, a kontroluje naše myšlenky, manipuluje s námi pomocí zdánlivé spontaneity vtipů, je to skrytý Umělec a výtvořem jeho fantazie je naše realita. Tato paranoidní konstrukce nám dovoluje uniknout faktu, že (abychom ještě jednou citovali Lacana) „Jiné neexistuje“ jako konzistentní a uzavřený řád: dovoluje nám vyhnout se setkání se slepým, nahodilým automatismem, který zakládá symbolický řád.

Odpověď Reálna

Máme-li před sebou paranoidní konstrukci tohoto typu, nesmíme zapomenout na Freudovo varování a pokládat ji mylně za „chorobu“ samu. Paranoidní konstrukce je již naopak naším pokusem o léčbu, o vymanění se z reálné „choroby“, psychotického zhroucení – „konec světa“, rozpad symbolického univerza – pomocí vytváření substitucí. Proces psychotického zhroucení odpovídá velmi přesně zhroucení hranice oddělující realitu od Reálna; jako příklad tohoto zhroucení v jeho čisté a jakoby zcela destilované podobě bez jakékoli příměsi „obsahu“ bych chtěl nejprve uvést řadu obrazů, které v šedesátých letech, v posledním desetiletí svého života, vytvořil Mark Rothko, tento nejtragičtější představitel „abstraktního expresionismu“. „Téma“ obrazů je setrvalé: představují řadu barevných variací motivu vztahu mezi realitou a Reálnem, jak jej v čisté geometrické abstrakci tlumočí slavný obraz Kazimira Maleviče *Nahá nerámovaná ikona mé doby*:⁹⁾ prostý černý čtverec na bílém pozadí. V této formulaci čerpá „realita“ (bílý povrch v pozadí, „osvobozená nicota“, otevřený prostor, v němž se může jevit objekt) svou soudržností a význam výhradně z „černé díry“ ve svém středu (lacanovská *das Ding*, Věc, která je tělu substancí slasti), to jest z vyloučení Reálna, z transformace pozice Reálna do centrálního chybění. Stejně jako všechny pozdní Rothkovy obrazy je to manifestace zápasu o uchování hranice oddělující realitu od Reálna, snahy zabránit Reálnu (černý čtverec uprostřed), aby zaplavilo celé pole a ubránit rozdíl mezi čtvercem a tím, co musí za každou cenu zůstat jeho pozadím; jestliže by totiž čtverec zaujal celé pole a rozdíl mezi figurou a pozadím by se ztratil, byli bychom uvrženi do psychotického autismu.

Rothko maluje tento zápas jako barevné napětí mezi šedým pozadím a centrální černou skvrnou, která se jako hrozba šíří z jednoho obrazu do druhého. Na konci šedesátých let začíná živost červené a žluté z jeho raných pláten ustupovat před minimálním protikladem černé a šedé. Díváme-li se na tyto obrazy „kinematograficky“ – jestliže položíme reprodukce jednu na druhou a rychle je obracíme tak, aby vznikl dojem kontinuálního pohybu, můžeme vystopovat linii, která neomylně směřuje ke zdánlivě neodvratnému

9) (Název obrazu je *Černý čtverec na bílém pozadí* /1913/; pozn. red.)

konci. Na plátnech vytvořených těsně před Rothkovou smrtí se minimální napětí černé a šedé naposledy proměňuje v planoucí konflikt nenasytné červené a žluté: snad je to svědectví posledního zoufalého pokusu o vykoupení, avšak současně je to také nepochybné potvrzení toho, že konec se blíží. O několik týdnů později byl Rothko nalezen v kaluži krve s podřezaným zápěstím ve svém ateliéru v New Yorku.

Přehrada oddělující Reálno od reality naprosto není znakem „šílenství“, nýbrž je naopak podmínkou minimální „normálnosti“; šílenství – psychóza – začíná tehdy, když se tato přehrada prolomí a Reálno buď přetéká do reality (tak je tomu v autistickém zhroucení), anebo je samo v realitě zahrnuto (tak je tomu v paranoi, v níž nabývá podoby „Jiného Jiného“). Z populárních příběhů lze uvést dva příklady: první je Spielbergův film ŘÍŠE SLUNCE. Od okamžiku, kdy je hlavní hrdina Jim uvězněn v japonském lágru u Šanghaje, jeho základním problémem se stává problém přežití, avšak nejen fyzického, nýbrž především psychického: jak se vyhnout katastrofální „ztrátě reality“, jakmile se doslova rozpadl jeho svět, jeho symbolické univerzum. Na začátku filmu je Jimovou realitou izolovaný a umělý svět jeho rodičů, kteří odešli z vlasti; vnímá bídu běžného života v Číně jen v bezpečném odstupu plátna – které je stejně jako v románu *The Unpleasant Profession of Jonathan Hoag* oknem v autě. Skrze okno rolls-royce svých rodičů pozoruje Jim bídu a chaos čínského davu jako svého druhu kinematografickou projekci, která má podobu snu a je diskontinuitní vzhledem k jeho vlastní realitě. Jeho problémem je tedy, jak přežít, jakmile je tato přehrada odstraněna; jakmile je vržen do nepřátelského, násilného světa, vůči němuž až dotud udržoval distanci, založenou na uzávorkování jeho reality. Jeho první, automatickou reakcí na tuto ztrátu reality, na toto setkání s Reálnem, je opakovat elementární „falické“ gesto symbolizace, obrátit svou naprostou bezmoc ve všemoc, brát sebe sama jako *radikálně zodpovědného* za vpád Reálna. Okamžik tohoto vpádu Reálna byl vyznačen střelou z japonské válečné lodi, která zasáhla jeho hotel, kam se uchýlil se svou rodinou. Protože Jim nechce ztratit smysl reality, okamžitě přejímá odpovědnost za tuto katastrofu. Ze svého pokoje pozoroval japonskou loď vysílající světelné signály a odpovídal jim svou kapesní baterkou; když o chvíli později projektil zasáhne hotel a jeho otec vběhne do pokoje, Jim je přesvědčen, že útok byl výsledkem jeho neuvážené signalizace a zoufale zvolá: „Tak jsem to nemyslel! Byl to jenom vtip!“ Stejná všemocnost vychází najevo i později v zajateckém táboře, když umře jistá Angličanka a Jima, který divoce tře její tělo, bezděčný pohyb očních víček přesvědčí, že se mu mrtvou podařilo oživit. Vidíme zde, jak je „falická“ inverze impotence do všemocnosti neměnně spjata s *odpovědí reálného*: vždycky tu musí být nějaký „malý kousek reálna“, který je zcela kontingentní, avšak je přesto vnímán subjektem jako potvrzení jeho údajné všemoci.¹⁰⁾

10) Ironické a perverzní vyústění ŘÍŠE SLUNCE spočívá v tom, že nám, kdo žijeme v době postmoderní nostalgie, nabízí nostalgický objekt v podobě koncentračního tábora, tedy onen nesnesitelný a nevyhnutelný příklad „nemožně-reálného“ v našich dějinách. Vzpomeňte si, jak film líčí každodenní život v táboře: děti, které šťastně ve vozících kodrcají po stráni, staří pánové, kteří improvizují golfové utkání, ženy, které vesele rozprávějí, když žehlí velké prádlo, zatímco vynalézavý Jim se cítí jako ryba v rybníce, prochází mezi nimi a roznáší prádlo a mění zeleninu za pár bot; to vše doprovází hudba, jež tradičním hollywoodským idiomem připomíná veselou každodenní idylu obyčejného maloměsta. Takto film líčí koncentrační tábor, toto traumatické Reálno 20. století, které se „navrací jako stejné“ ve všech sociálních systémech. Neboť koncentrák, který na přelomu století vynalezli Britové v búrské válce, používaly

„Odpověď Reálna“ naprosto nelze omezovat na tzv. patologické případy, protože je základním předpokladem intersubjektivní komunikace; nemůže totiž existovat symbolická směna bez nějakého „kousku reálna“, které slouží jako záruka jeho konzistence. Co to tedy znamená pro strukturu takzvané normální komunikace? A za jakých podmínek můžeme mluvit o „úspěšné“ komunikaci?

V nedávno vydané knize Ruth Rendellové *Talking to Strange Men* – kterou můžeme číst jako druh románu *à la thèse* k tomuto tématu (v tom smyslu, v němž Sartre nazýval své hry „tezemi“, ilustrujícími jeho filosofické názory) – je zinscenována taková intersubjektivní konstelace, která dokonale tlumočí Lacanovu tezi o komunikaci jako „zdrném neporozumění“. Jak je tomu u této autorky často (srov. rovněž její *Lake of Darkness*, *The Killing Doll*, *The Tree of Hands*), zápleтка spočívá na náhodném setkání dvou intersubjektivních sítí. Hrdinou románu je mladý muž, který je zoufalý, neboť ho právě opustila jeho žena kvůli jinému muži. Docela náhodou naráží na cosi, co považuje za bandu špiónů, kteří spolu komunikují kódovanými zprávami, ukryvanými v ruce sochy v parku. Hrdina rozluští kód a do ruky sochy dá kódovanou zprávu, jež jednomu z „agentů“ přikazuje, aby zlikvidoval muže, s nímž ho jeho žena opustila.

Hrdina ale neví, že „banda špiónů“ je vlastně jen skupina dětí v předpubertálním věku, která si na špióny hraje. Když potom milenec jeho ženy umírá, je to výsledek naprosté náhody; hrdina však chápe smrt soka jako výsledek své úspěšné infiltrace bandy špiónů.

Půvab románu tkví v paralelním popisu intersubjektivních sítí dvou skupin: na jedné straně je hrdina zoufale hledající svou ženu, na druhé mládež, která si hraje na špióny. Mezi oběma dochází k určité interakci, ale na obou stranách je mylně konstruovaná: hrdina věří, že je ve styku se skutečnou bandou špiónů, která vykonává jeho příkazy, zatímco mládež nemá ani tušení, že do koloběhu jejich zpráv vnikl někdo zvnějšku a hrdinův zásah připisují jednomu ze svých vlastních členů. Dochází sice ke „komunikaci“, ale tak, že jeden z jejích účastníků o ní vůbec nic neví, zatímco druhý naprosto nechápe povahu hry. Oba póly komunikace jsou asymetrické. Lze tedy říci, že síť výrostků ztělesňuje velké Jiné, symbolické univerzum kódů a šifer a jeho smysluprázdný automatismus; a když jako výsledek svého slepého fungování vytvoří tento mechanismus tělo, subjekt (hrdina) čte tento naprosto arbitrérní výsledek jako „odpověď reálného“, jako potvrzení úspěšné komunikace.¹¹⁾

dvě hlavní totalitární mocnosti, nacistické Německo a Stalinův Sovětský svaz, nýbrž rovněž i takový pílř jako Spojené státy (k izolaci Japonců během druhé světové války). Každý pokus reprezentovat koncentrační tábor jako „relativní“, redukovat jej na jednu z jeho forem, chápat ho jako výsledek nějakého specifického souboru společenských podmínek (například preferovat termín „gulag“ či „holocaust“) již tedy vyzrazuje únik před nesnesitelnou tíhou Reálna.

- 11) Se stejným mechanismem se setkáváme v horoskopech a předpovídání budoucnosti. Zde rovněž naprosto nahodilá koincidence předpovědi s určitým detailem našeho reálného života stačí k tomu, aby došlo k transferu. Jeden triviální „kousek reálna“ stačí spustit nekonečnou práci interpretace, jejímž prostřednictvím se snažíme spojit symbolično – v tomto případě symbolickou síť předpovědi – se všedními událostmi. Všechno má najednou význam; a jestliže význam není jasný, je tomu tak proto, že je stále skrytý a čeká na své dešifrování. Reálno zde nefunguje jako cosi, co se vzpírá symbolizaci, jako nesmyslné residuum, jež nelze integrovat do symbolické struktury, nýbrž naopak jako její poslední opora.

Tlumočení Reálna

Dospěli jsme nyní k poslednímu motivu, který odlišuje raného a pozdního Lacana. „Standardní“ lacanovská teorie označujícího má vést k uzavorkování znaku a jeho účinků, které jsme popsali; měli bychom spatřit čistou nahodilost, na které závisí proces symbolizace; má „denaturalizovat“ fungování významu tím, že ukáže, jakým způsobem je předeterminován řadou kontingentních setkání. V *Semináři XX (Encore)* však Lacan překvapivě rehabilituje pojem znaku – který je chápán právě v protikladu k označujícímu – jako toho, co uchovává kontinuitu s Reálnem. Pokud vycházíme z toho, že stranou můžeme nechat možnost teoretického regresu, je třeba se ptát, co tím chce Lacan vlastně říci?

U raného Lacana je řád signifikantů definován bludným kruhem diferenčnosti. Je to řád diskursu, v němž je identita každého prvku předeterminována jeho artikulací, v níž jakýkoli prvek není nic více, než svou diferencí vůči všem ostatním, aniž by měl jakýkoli základ v Reálnu. Rehabilitací pojmu „znak“ se Lacan v této pozdní fázi svého učení naopak pokouší naznačit statut písma, které nelze redukovat na dimenzi signifikantu, které je před-diskursivní a stále ještě prosyceno substancí slasti. Proti klasické „standardní“ tezi z roku 1962, podle které „slast je zapovězena tomu, kdo mluví“, máme teď paradoxní písmeno, které není nic jiného než materializovaná slast.

Ve filmové teorii definoval statut tohoto písma-slasti – písma jako kontinuálního pokračování Reálna slasti (*jouissance*) – Michel Chion, jenž přitom použil pojem *rendu*, který je protikladem jak (imaginárního) simulakra, tak i symbolického kódu. *Rendu* je třetí prostředek reprezentace reality ve filmu – nikoli imaginární imitací anebo symbolickou kodifikací, nýbrž prostředky jejího bezprostředního „tlumočení“.¹²⁾ Chion zde má na mysli zejména ony současné techniky záznamu a reprodukce zvuku, jež nám umožňují nejen přesně reprodukovat „originální“ zvuk, nýbrž zesilovat jej a učinit tak slyšitelnými detaily, jež bychom nebyli s to slyšet, kdybychom byli sami v „realitě“, jak ji zaznamenává obraz. Tento druh zvuku námi prostupuje, zmocňuje se nás na bezprostředně-reálné rovině; viz například obscénně nechutné mazlavě mlaskavé zvuky, naznačující nějakou neurčitou činnost kdesi mezi sexuálním stykem a narozením dítěte, které doprovázejí proměnu lidských bytostí v jejich mimozemské klony v Kaufmanově verzi filmu *INVAZE ZLODĚJŮ TĚL*. Podle Chiona tento posun ve statutu zvukové stopy naznačuje pomalou, avšak dalekosáhlou revoluci, k níž v současné kinematografii dochází. V těchto případech již totiž není přiměřené mluvit o tom, že zvuk „doprovází“ proud obrazů; zvuková stopa spíše funguje jako primární referenční rámec, jenž nás orientuje v zobrazované diegetické realitě. Zvuková stopa, která nás ze všech stran zaplavuje detaily, tak v jistém smyslu převzala funkci, kterou kdysi měl vstupní záběr. Poskytuje nám všeobecnou perspektivu, „mapuje“ situaci a zaručuje její kontinuitu, zatímco obrazy na plátně jsou redukovány na izolované fragmenty, vizuální ryby volně plovoucí ve všeobsáhlém médiu akvária-zvuku.

Jen nesnadno by se hledala lepší metafora psychózy: narozdíl od „normálního“ stavu, v němž Reálno je chyběním, díra uprostřed symbolického řádu (centrální černá skvrna

12) Michel Chion, *Révolution douce*. In: *La Toile Trouée*. Paris 1988, s. 25 – 31.

na Rothkových malbách), máme zde „akvárium“ Reálna obkružujícího izolované ostrovy Symbolična. Jinak řečeno: slast již svým chyběním, které funguje jako ústřední „černá díra“, kolem níž je propojena síť označování, nepohánění množení označujících, nýbrž symbolický řád sám je naopak redukován na volně plovoucí ostrovy označujících, na bílkovité *îles flottantes*, vyhřívající se v moři žlutkovité slasti.¹³⁾

Ovšem technika tlumočení, *rendu*, se neomezuje jen na „tichou revoluci“, která se právě odehrává v kinematografii.¹⁴⁾ Detailní analýza ukazuje, že je přítomen již v klasickém hollywoodském filmu – například ve filmu *noir* z konce čtyřicátých let a začátku let padesátých. Mnoho těchto filmů spočívá na prohibici určitého formálního prvku, který konvencionalně hraje ústřední roli ve vyprávění zvukového filmu: objektivní záběr, montáž, hlas apod. Film Roberta Montgomeryho *DÁMA V JEZEŘE* je například vybudován na prohibici objektivního záběru: s výjimkou úvodu a konce, kde se Marlowe dívá přímo do kamery, přičemž uvádí příběh a komentuje ho, je celý děj vyprávěn zpětně subjektivními záběry – vidíme jenom to, co vidí detektiv sám (včetně sebe sama, dívá-li se do zrcadla). Naopak Hitchcockův film *PROVAZ* je postaven na prohibici montáže: celý snímek působí jako jediný záběr bez střihu a přerušení. I tehdy, je-li střih z technických důvodů nezbytný (v roce 1949 trval nejdelší možný záběr kamery deset minut), je zakryt tak, že je nepostřehnutelný. A konečně film Russela Rouse *ZLODĚJ*, jenž líčí příběh komunistického agenta, který se nakonec pod morálním tlakem zhroutl a sám se vzdá FBI, je vybudován na prohibici hlasu: je to sice „mluvící film“, protože slyšíme obvyklý hluk pozadí, a s výjimkou několika vzdálených zamumlání nikdy neslyšíme hlas, mluvené slovo (film se vyhýbá všem situacím, v nichž by byl nezbytný dialog); šlo o to zprostředkovat bolestnou samotu špióna a jeho izolaci od společenství.

Každý z těchto filmů v nás zanechává nepopíratelný pocit neuspokojení, zklamání; vyvolávají pocit klaustrofobické uzavřenosti, jako bychom byli sami uvězněni v psychotickém univerzu bez symbolické otevřenosti. V *DÁMĚ V JEZEŘE* si stále přejeme, abychom byli propuštěni ze „skleníku“ detektivova pohledu a mohli se na jednání podívat „svobodně“ a z objektivní perspektivy. V *PROVAZU* zoufale očekáváme střih, aby nás vysvobodil ze setrvalé noční můry. Ve *ZLODĚJOVI* se těšíme na dobu, až nás nějaký hlas vytrhne

13) Fakt, že takto tlumočené Reálno je tím, co Freud nazval „psychickou realitou“, dosvědčuje krásná scéna v Lynchově filmu *SLONÍ MUŽ*, která předvádí subjektivní zkušenost Sloního muže „zevnitř“. Matrice vnějších zvuků, hluk „reálného světa“, je buď suspendována, anebo přesunuta do pozadí; vše, co slyšíme, je rytmický typ nejasného původu a postavení, cosi mezi tlukotem srdce a pravidelným rázem stroje. To je nejčistší podoba *rendu*: puls, který nic nenapodobuje či nesymbolizuje, nýbrž který se nás zmocňuje přímo, „tlumočí“ věc bez zprostředkování. V malířství tomuto *rendu* odpovídá nejvíce abstraktní expresionismus, „action painting“. Divák by se měl na obraz dívat zblízka, aby ztratil objektivní distanci a byl vtažen dovnitř; obraz sám nenapodobuje realitu ani ji nereprezentuje prostřednictvím symbolických kódů, nýbrž „tlumočí“ reálno tím, že se „zmocňuje“ diváka.

14) Nejzřejmějším případem *rendu* v Hitchcockově díle je slavný záběr zpětného pohybu ve filmu *BĚSNĚNÍ*, v němž nám pohyb kamery (serpentina, potom přímo vzad, přičemž reprodukuje kravatu) říká, co se děje za dveřmi bytu, od něhož pohyb vyšel. François Regnault předložil dokonce ve své studii o Hitchcockovi hypotézu, že takový vztah mezi formou a obsahem je klíčem k celému Hitchcockovu dílu, v němž obsah vždy tlumočí určitý formální rys (spirály ve *VERTIGU*, protínající se linie v *PSYCHU* apod.): François Regnault, *Système formel d'Hitchcock*. „Cahier du Cinéma“ (hors-série 8: Alfred Hitchcock) 1980, s. 21 – 30.

z uzavřeného autistického univerza, v němž nesmyslné hluky ještě zvýrazňují základní mlčení, absenci mluveného slova.

Každá z těchto tří prohibicí vede k vlastnímu druhu psychózy; vezmeme-li tyto tři filmy jako referenční body, bylo by dokonce možné vypracovat klasifikaci tří základních typů psychózy. Prohibicí objektivního záběru vede DÁMA V JEZEŘE k paranoidnímu účinku. Protože perspektiva kamery nikdy není „objektivní“, pole viděného je stále ohrožováno neviděným a hrozbou se stává dokonce i sama blízkost objektů k poli vidění. Všechny objekty nabývají potenciálně výhružného charakteru, nebezpečí je všude. (Když se například nějaká žena blíží ke kameře, zakoušíme její přítomnost jako agresivní zásah do sféry naší intimity.) Prohibicí montáže působí film PROVÁZ psychotickou *passage à l'acte*. Provaz z názvu je nakonec provaz, spojující „slova“ a „skutky“. Stejně jako provaz popravčího označuje okamžik, kdy se symbolično hroutí do Reálna. ZLODĚJ, který zapovídá hlas, tlumočí psychotický autismus, konečnou izolaci od diskursivní sítě intersubjektivní. Vidíme teď, v čem spočívá dimenze *rendu*: nikoli v psychotickém obsahu těchto filmů, nýbrž ve způsobu, jímž je obsah nikoli jednoduše „vyličen“, nýbrž „tlumočen“ samou formou vyprávění. „sdělení“ filmu je v tomto případě vskutku jeho forma.

Posledním důvodem pro „selhání“ těchto filmů je to, že formální prohibice, které zavádějí, jsou arbitrární a nevypočitatelné. Jako by se režisér rozhodl vzdát se jedné z klíčových složek normálního mluvčího filmu (objektivní záběr, montáž, hlas) jen kvůli formálnímu experimentu. Ve všech těchto třech filmech je tedy zahrnuta prohibice něčeho, co by vůbec nemuselo být vyloučeno, a nikoli (jako v případě základního paradoxu, který podle Lacana definuje symbolickou kastraci a tabu incestu, to jest v případě prohibice slasti, *jouissance*, která je axiomaticky nemožná) prohibice něčeho, *co je již o sobě nedosažitelné*. Odtud smysl klaustrofobie, který vyvolávají; protože chybí základní prohibice, ustavující symbolický řád – zákaz incestu, „přeříznutí provazu“, jehož pomocí dosahujeme symbolické distance vůči realitě – a protože arbitrární prohibice, jež je realizována, pouze ztělesňuje a dosvědčuje druhé chybění, nedostatek nedostatku samého.

Miluj svůj sinthom jako sebe sama

Nedostatek nedostatku – to jest chybění distance, prázdného prostoru, který „spouští“ proces symbolizace – charakterizuje podle Lacana psychózu. *Rendu* je tedy možné definovat jako elementární buňku či nulový bod psychózy. Zde se pak dotýkáme jednoho z nejradikálnějších rozměrů, který odděluje pozdního Lacana od „standardní“ verze jeho teorie. Limitou klasického Lacana je limita diskursu. Pole psychoanalýzy se chápe jako pole diskursu a nevědomí je definováno jako „diskurs Jiného“. Ke konci šedesátých let Lacan zpřesnil svou teorii diskursu, když specifikoval matici čtyř diskursů – diskursy Pána, University, Hysterie a Analytika –, které podle něj představují čtyři možné typy sociální vazby, čtyři artikulace sítě, regulující intersubjektívni vztahy. První z nich, který je zároveň východiskem všech ostatních, byl diskurs Pána, v němž určité označující (S_1) představuje subjekt (\$) pro jiné označující, přesněji však pro všechna ostatní označující (S_2). Problém tkví v tom, že tato přiměřená operace označování se nikdy neobejde

bez toho, že by současně nevytvářela rušivý, zmatený a zneklidňující nadbytek, nějaký zbytek či „exkrement“, který Lacan označuje jako malé *a*. Ostatní tři diskursy nejsou nic jiného než tři různé pokusy „vyrovnat se“ s tímto obtížným a rozkladným reziduem, se slavným *objet petit a*.

Diskurs University bere toto reziduum jako svůj přímý předmět, své „druhé“, a pokouší se je transformovat v „subjekt“ tím, že je aplikuje na síť „vědění“ (S_2). To je elementární logika pedagogického procesu: z nezroceného objektu, z „nesocializovaného“ dítěte vytváříme subjekt tím, že mu implantujeme vědění. Potlačenou pravdou tohoto diskursu je to, že za zdáním neutrálního vědění je vždy gesto Pána.

Diskurs Hysterie začíná takříkajíc na opačné straně. Jeho základní složkou je hysterická otázka Pánovi: „Proč jsem tím, co ty říkáš, že jsem?“ Tato otázka se objevuje jako reakce na to, co Lacan na počátku padesátých let nazýval „zakládající slovo“, na výkon svěřování symbolického mandátu, který tím, že mne pojmenuje, definuje a určuje mé místo v symbolické síti. Hysterická otázka tedy artikuluje zkušenost trhliny, neredukovatelného příkopu mezi označujícím, které mne reprezentuje, a nesymbolizovaným přebytkem mého bytí zde. Hysterik je ztělesněním této ontologické otázky: jeho/jejím základním problémem je, jak ospravedlnit a vysvětlit svou existenci v očích Druhého.¹⁵⁾

A konečně diskurs Analytika je symetrickým protikladem diskursu Pána. Analytik zaujímá místo nadbývajícího objektu a přímo se ztotožňuje s reziduem diskursivní sítě. Právě proto je diskurs Analytika mnohem paradoxnější, než by se na první pohled mohlo zdát, neboť se snaží sešít diskurs a vychází přitom právě od toho prvku, který se diskursivní artikulaci vymyká, od jeho odpadu či exkrementu.

Nesmíme zapomínat, že Lacanova matrice čtyř diskursů je matricí čtyř možných pozic v intersubjektivní síti komunikace: stále jsme tedy v poli komunikace jako významu, navzdory (anebo díky) všem paradoxům, které Lacanova konceptualizace těchto termínů implikuje. Komunikace je strukturována jako paradoxní kruh, v němž vysílač přijímá od příjemce své sdělení v obrácené (to jest v pravé) formě. V této formulaci decentrované Jiné *post facto* rozhoduje o pravém významu toho, co jsem řekl (v tomto smyslu je tedy S_2 pravý pán-označující, který retroaktivně dává význam S_1). To, co obíhá mezi subjekty v symbolické komunikaci je v poslední instanci chybění – konstitutivní nepřítomnost sama –, protože právě tato absence otevírá prostor, v němž se může ustavovat pozitivní význam. To vše jsou paradoxy, jež jsou vlastní poli komunikace jakožto významu; non-sens signifikantu, totiž označující bez označovaného, je jakožto podmínka možnosti všech ostatních signifikantů non-sens, který je vlastní právě poli významu a vymezuje toto pole *zevnitř*.¹⁶⁾

15) Narozdíl od perverze, kterou naopak charakterizuje chybění otázky: perversní člověk má bezprostřední jistotu, že jeho počínání slouží slasti druhého. Hysterie a její „dialekt“, nutková neuroza, se liší způsobem, jak se subjekt snaží legitimovat svou existenci: hysterik tím, že se Druhému nabízí jako objekt jeho lásky, neurotik tím, že se frenetickou aktivitou snaží podřídit požadavku Jiného. Odpovědi hysterika je tedy láska, neurotikovou odpovědí je práce.

16) „Komunikace jakožto význam“, protože v poslední instanci se obojí překrývá; a to nejen proto, že obíhající „objektem“ je vždy význam (třebaže v negativní formě nonsensu), nýbrž proto, že význam je vždy intersubjektivní, je ustaven prostřednictvím kruhu komunikace: význam toho, co jsem řekl, určuje retroaktivně vždy druhý, adresát.

Všechno úsilí posledních let směřoval Lacan k prolomení pole komunikace jakožto významu. Když pomocí matrice čtyř diskursů vypracoval definitivní, logicky očištěnou strukturu komunikace a sociální vazbu, začal vymezovat obrysy jistého prostoru, v němž se signifikanty samy nalézají ve stavu „svobodného vznášení“, které logicky předchází jejich diskursivnímu skloubení a artikulaci; prostoru specifické „prehistorie“, jež předchází „dějinnosti“ sociální vazby a která je psychotickým jádrem, unikajícím diskursivní síti. Odtud pak poněkud nečekaný posun v *Semináři XX (Encore)* – posun homologický vzhledem k posunu od signifikantu ke znaku – posun od Jiného k Jednomu. Dříve se Lacan snažil především definovat jinakost, která předchází utvoření Jednoho. Nejprve je v teorii signifikantu jako diferenciálu každé Jedno definováno svazkem svých diskursivních vztahů ke svému Jinému. Každé Jedno se předem chápe jako „jedno mezi jinými“. Poté se Lacan pokoušel v oblasti velkého Jiného samého, to jest v symbolickém řádu, izolovat a odlišit její extratemporální, nemožně-reálné jádro. Takto je *objet petit a* „jiné uprostřed Jiného samého“, cizí těleso v samém jeho srdci. Najednou však v *Semináři XX* narážíme na Jedno (*Y a de l'Un*, „Jedno jest“), které není jedním mezi jinými, které se ještě neúčastní na artikulaci, vlastní řádu Jiného. Toto Jedno je právě ono Jedno *jouis-sense*, ještě nezapojeného označujícího, které se stále volně vznáší a je prosyceno slastí: slast mu brání, aby bylo artikulováno v řetězci označujících.

Aby naznačil specifičnost tohoto Jednoho, vytvořil Lacan neologismus *le sinthome*: je to bod, fungující jako poslední opora konzistence subjektu, bod „toto jsi ty“, bod vyznačující dimenzi toho, „co je v subjektu víc než on sám“ a co tedy „miluje víc než sebe sama“, onen bod, který však není ani symptomem (kódované sdělení, v němž subjekt přejímá své vlastní sdělení v obrácené formě, pravda jeho touhy), ani fantazií (imaginární scénář, který svou fascinující přítomností odstiňuje chybění v Jiném, radikální nesoudržnost symbolického řádu).

Lacanův pojem *sinthome* lze vyjasnit dvěma příklady z díla anglické autorky Patricie Highsmithové. Její povídky často zkoumají motiv patologických tiků přírody, její monstrózní deformace, které zhmotňují nejhlubší slast subjektu, protože slouží jako její objektivní protějšek a podepírají ji. V její povídce *Rybník* se rozvedená žena s malým dítětem stěhuje do domku na vesnici s hlubokým rybníkem na zahradě, z něhož vyrůstají podivné rostliny. Rybník chlapce přitahuje a jednoho rána ho matka nalezne utopeného a zapleteného do kořenů. V rozčilení volá zahradníka, který kolem rybníka rozpráší herbicid. Ale bezvýsledně: kořeny rostou ještě úporněji než předtím. Nakonec se do nich pustí sama a jako posedlá je začne sekat a řezat. Když s kořeny bojuje, zdá se, jako by jí kořeny odpovídaly: čím více na ně útočí, tím více se do nich zaplétá. Nakonec přestane vzdorovat a poddá se jejich objetí, protože v jejich přitažlivosti poznává volání svého mrtvého dítěte. To je obraz *sinthomu*: rybník jako „otevřená rána přírody“, jádro slasti, jež nás přitahuje i odpuzuje současně.

Obrácená variace téhož motivu se objevuje v jiné povídce Patricie Highsmithové, *Tajemný hřbitov*. V malém rakouském městě vystavují doktoři v místní nemocnici umírajícího pacienta radioaktivnímu experimentu. Na hřbitově za nemocnicí, kde jsou pohřbíváni pacienti, se objevují bizarní protuberance, rudé, houbovitě vyrůstky podobné rostlinám, jejichž růst se nedá zastavit. Po nějaké době si na ně místní lidé zvyknou;

stanou se dokonce turistickou atrakcí, dokonce se píše básně o podivném a neodolatel-
ném „podrostu slasti“.

Ontologický statut těchto vyrůstajících porostů Reálna, pučících z půdy běžné reality je naprosto dvojznačný; existují a neexistují. Tato dvojznačnost se dokonale překrývá s dvěma protikladnými významy slova „existence“ u Lacana. Za prvé existence znamená symbolizaci, integraci do diskursivního řádu: pouze o tom, co je symbolizováno, lze říci, že existuje. V tomto smyslu také Lacan tvrdí: „Žena neexistuje“ anebo „neexistuje sexuální vztah“. Žena či sexuální vztah nemají k dispozici vlastní označující; vzpírají se symbolizaci, a tedy je nelze vepsat do symbolické sítě. To, oč jde zde, je to, co Lacan s odkazem k Freudovi a Heideggerovi „původní *Bejahung*“, stvrzením před popřením, aktem, který „dává věcem být“ a který propouští Reálno do „jasnosti jeho bytí“. Podle Lacana známý „smysl nereality“, který zakoušíme v přítomnosti jistých fenoménů, lze lokalizovat právě na této rovině: naznačuje, že příslušný objekt ztratil své místo v symbolické realitě.

Avšak existence je rovněž definována v opačném smyslu jako „ex-sistence“, tj. jako nemožně-reálné jádro, vzpírající se symbolizaci. První stopy tohoto pojetí existence lze nalézt už v *Semináři II*, v tom, že „v každé existenci je cosi tak neuvěřitelného, že si stále musíme klást otázku, zda má nějakou realitu“. Právě tato ex-sistence Reálna, Věci ztělesňující nemožnou slast, je eliminována už na počátku symbolického řádu. Můžeme říci, že jsme vždy již zapleteni do nějakého *vel*, do „buď/anebo“; že jsme nuceni volit mezi významem a ex-sistencí. Pak ale můžeme říci, že právě žena „existuje“, že přetrvává jako residuum slasti mimo význam, protože se vzpírá symbolizaci; právě proto, jak to formuluje Lacan, je žena „*sinthom* muže“.

Toto pojetí ex-sistujícího *sinthomu* – bujícího „podrostu“ v příbězích Patricie Highsmithové – je tedy mnohem radikálnější než symptom či fantazie; *sinthome* je psychotické jádro, které nelze interpretovat (jako symptom), ani přejít (jako fantazie). Co tedy s ním? Lacanova odpověď a současně i Lacanova definice posledního momentu psychoanalýzy, je *identifikovat se se sinthomem*. *Sinthom* reprezentuje nejzazší mez psychoanalytického procesu – útes, na který psychoanalýza naráží. Je ale zkušenost radikální nemožnosti *sinthomu* konečným důkazem toho, že psychoanalytický proces dospěl ke svému závěru?¹⁷⁾ Na konec psychoanalytického procesu dospíváme tehdy, jakmile izolujeme jádro slasti, které je jakoby imunní vůči operativnímu modu diskursu. To je také poslední Lacanovo čtení Freudova motta „Wo es war, soll ich werden“: v reálnu svého symptomu musíš poznat poslední základ svého bytí. Tam, kde již byl symptom, je místo, s nímž se musíš identifikovat a v jeho „patologické“ singularitě rozpoznat moment, jenž garantuje tvou konzistenci.

Je teď zřejmé, jak velmi se od „standardní“ verze své teorie Lacan vzdálil v posledním desetiletí svého učení. V šedesátých letech stále ještě chápal symptom jako „prostředek,

17) Právě to chce Lacan zdůraznit ve své tezi o „joyceovském symptomu“. Jak tvrdí J.-A. Miller: „Zmínka o psychóze v souvislosti s Joycem neměla znamenat nějaký druh aplikované psychoanalýzy; šlo naopak o pokus zproblematizovat analytikův diskurs sám pomocí Joyceova symptomu, pokud je subjekt, ztotožněný se svým symptomem, uzavřen v jeho konstrukci. Možná že analýza ani nějaký lepší konec mít nemůže.“ Jacques-Allain Miller, *Préface*. In: Jacques Aubert (Ed.), *Joyce avec Lacan*. Paris 1988, s. 12.

jímž může subjekt uvolnit svou touhu“, tedy jako kompromisní útvar, svědčící o tom, že subjekt nepřetrvává ve své touze – a právě proto byl přístup k pravdě touhy možný jen skrze interpretační rozpouštění symptomu. U pozdního Lacana je naopak analýza u konce, jakmile nabýváme jistého odstupu k fantazii a identifikujeme se s patologickou singularitou, na které závisí soudržnost naší slasti.

Rovněž tak je teď zřejmé, jak rozumět Lacanovu tvrzení z poslední stránky jeho *Semináře XI*, že „touha analytika není čistou touhou“. Všechna dřívější Lacanova určení konečného momentu analytického procesu, „přechodu“ (*passe*) analysanda v analytika, implikovala cosi jako očišťování touhy, průlom k „touze v čistém stavu“. Analytický postup prikazoval za prvé zbavit se symptomů jako kompromisních útvarů; poté překročit fantazii – rámec, definující souřadnice touhy. „Touha analytika“ byla tedy touhou očištěnou od slasti a analysand zaplatil za přístup k čisté touze ztrátou slasti.

V posledním období je však perspektiva obrácena: máme se identifikovat právě se zvláštní formou naší slasti. Jak se ale liší toto ztotožnění se symptomem od toho, co běžně tímto výrazem rozumíme, tedy od hysterického zvratu do „šílenství“?

Ve skvělé povídce Ruth Rendellové *Svlačcové hodiny* ukradne staropanenská Trixie ve starožitnictví krásné staré hodiny. Jakmile je však vlastní, hodiny v ní stále vyvolávají neklid a vinu. V náhodných poznámkách svých známých pořád čte narážky na svůj malý zločin a když se jeden přítel zmíní o tom, že podobné hodiny kdosi nedávno ukradl ve starožitnictví, Trixie propadne panice a cítí se být přitahována pod projíždějící vlak podzemní dráhy. Když již nakonec nemůže tikání hodin snést, hodí je do řeky, ale řeka je mělká a Trixie se zdá, že z mostu ji mohl kdokoli zahlédnout. Vstoupí tedy do řeky, hodiny vytáhne, rozbíjí je kamenem a kusy hází kolem sebe. Čím více je kusů, tím více se zdá, že řeka je plná hodin; a když ji o něco později vytáhne farmář ze sousedství mokrou, potlučenou a třesoucí se z vody, Trixie točí rukama jako hodinovou ručičkou a pořád opakuje: „Tik tak. Tik tak. Tik tak. Svlačec hodiny.“

Tento druh identifikace můžeme odlišit od toho, který vyznačuje závěrečný moment psychoanalytické procedury pomocí rozdílu „odehrávání“ a toho, co Lacan nazývá *passage à l'acte*. Zhruba řečeno: odehrávání je stále symbolický akt, akt adresovaný velkému Jinému. Naopak „přechod k aktu“ dimenzi Jiného suspenduje: akt je zde transponován do oblasti Reálna. Jinak řečeno: odehrávání je pokus prolomit symbolický blok (nemožnost symbolizace či převádění do slov) pomocí takového aktu, který nicméně stále funguje jako nositel zašifrovaného sdělení. Nešťastná Trixie se svou závěrečnou identifikací s hodinami snaží dosvědčit svou nevinu Jinému a zbavit se tak nesnesitelného břemene své viny; její „odehrávání“ představuje rovněž určitou výtku Jinému.

Naopak „přechod k aktu“ zahrnuje východ ze symbolické sítě, uvolnění sociální vazby. Lze říci, že odehráváním se ztotožňujeme se symptomem, jak jej Lacan chápal v padesátých letech, když jej vykládal jako zašifrované sdělení určené Jinému, zatímco v *passage à l'acte* se ztotožňujeme se *sinthomem*, s patologickým „tikem“, strukturujícím reálné jádro naší slasti. Ve filmu TENKRÁT NA ZÁPADĚ Sergia Leoneho uchovává hlavní hrdina, muž s harmonikou, minimální soudržnost tváří v tvář dětskému traumatu (bezděčně se podílel na vraždě svého bratra) díky určité formě osobní „bláznivosti“. Jeho specifické „šílenství“ nabývá formy identifikace s jeho symptomem-harmonikou. „Hraje ústy na svůj nástroj, když by měl mluvit, a mluví, když by měl hrát,“ říká jeho přítel Cheyenne.

Lacanovsky řečeno: člověk, jehož všichni znají jako Harmoniku, prošel „ochuzením subjektivity“; nemá jméno, nemá označující, jež by ho reprezentovalo (patrně není náhodou, že poslední z Leonových westernů se nazývá MÉ JMÉNO JE NIKDO); svou konzistenci je s to zachovat jen identifikací se svým symptomem.

V tomto „ochuzení subjektivity“ prochází radikální proměnou vztah k pravdě. V hysterii a jejím „dialektu“, nutkavé neuróze, se vždy podílíme na dialektickém pohybu pravdy, a právě proto je odehrávání na vrcholu hysterické krize vždy zcela determinováno souřadnicemi pravdy; zatímco *passage à l'acte* dimenzi pravdy takřikajíc suspenduje.¹⁸⁾

Pokud má pravda strukturu (symbolické) fikce, jsou pravda a Reálno slasti (*jouissance*) neslučitelné. Příklady filmů BRAZIL anebo LILI MARLEEN tedy neodhalují nějakou potlačovanou pravdu v totalitarismu. Nekonfrontují totalitní logiku se svou vlastní vnitřní pravdou. Pouze ji rozpouštějí jako účinnou sociální vazbu tím, že izolují nesnesitelné jádro její bezmyšlenkovité slasti.

Přeložil Miroslav Petříček jr.

Přeloženo z anglického originálu:

Slavoj Žižek, *The Undergrowth of Enjoyment:*

How Popular Culture Can Serve as an Introduction to Lacan.

In: Elizabeth Wright – Edmond Wright (Ed.), *The Žižek Reader.*

Blackwell Publishers: Oxford – Malden, MA 1999, s. 11 – 36.

Copyright © Blackwell Publishers Ltd, 1999

Citované filmy:

Běsnění (Frenzy; Alfred Hitchcock, 1971), *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), *Dáma v jezeře* (Lady in the Lake; Robert Montgomery; 1946), *Invaze zlodějů těl* (The Invasion of the Body Snatchers; Philip Kaufman, 1956), *Lili Marleen* (Rainer Werner Fassbinder, 1980), *Mé jméno je Nikdo* (Il mio nome è Nessuno / My Name is Nobody; Tonino Valerii, 1973), *Provaz* (Rope; Alfred Hitchcock, 1948), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Ptáci* (The Birds; Alfred Hitchcock, 1962), *Říše slunce* (The Empire of the Sun; Steven Spielberg, 1987), *Sloní muž* (Elephant Man; David Lynch, 1980), *Šílený Max 2* (Mad Max II: The Road Warrior; George Miller, 1981), *Tenkrát na Západě* (Once Upon a Time in the West; Sergio Leone, 1968), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1957), *Zloděj* (The Thief; Russell Rouse, 1952), *Žena za výkladem* (The Women in the Window; Fritz Lang, 1944).

18) Původní hysterickou pozici charakterizuje paradox „říkání pravdy formou lži“. Po stránce doslovné pravdy (korespondence slov a věcí) hysterik nepochybně lže; avšak prostřednictvím této lži vytryskne a artikuluje se pravda jeho/její touhy. Pokud je nutkavá neuróza „dialektem hysterie“ (Freud), potud implikuje jistou inverzi tohoto vztahu: nutkavý neurotik „lže formou pravdy“. Vždy se „drží fakt“, snaží se setřít stopy své subjektivní pozice. Je „zhysterizován“ (a tedy jeho touha vyvře) pouze tehdy, když nakonec v nějakém uklouznutí „úspěšně zalže“.

Články

STŘETY S REÁLNEM

Tyson Leuchter

Vytvářím své golem, aby mě chránili před pogromy reality.

Jan Švankmajer

Na Švankmajerových MOŽNOSTECH DIALOGU si divák nejprve všimne, že v nich takřka žádný dialog není. Film je rozdělen do tří částí – Dialog věčný, Dialog vášnivý a Dialog vyčerpávající – a každá z nich je tajuplně bezeslovná. Namísto slov je zabydlují divoké zvuky, plesknutí něčeho odhozeného, pronikavé hryzáni zubů, zvracení, skřípot ořezávátka. V MOŽNOSTECH DIALOGU nikdo nemluví, ale film není zcela bez řeči: na úplném začátku, ještě než se začne cokoli dít, slyšíme vzdálený hovor, jakoby z restaurace. Je beztvary a nesrozumitelný a skončí dřív, než se objeví titulky, který oznamuje: Dialog věčný. Dialog se objevuje tam, kde bychom ho neočekávali – a naopak. Jak tomu máme rozumět? Možná, že právě umístění beztvareho klábosení stojí za pozornost. Objevuje se totiž během úvodních titulků, které samy zaujímají z diegetického hlediska mimořádné místo. Nepochybně jsou součástí filmu, vždyť se nacházejí na tomtéž filmovém pásu. Slouží jako dělicí místo, obvykle buď mezi ne-filmovým a filmovým prostorem nebo mezi úvodní sekvencí a hlavní částí (což je obvyklé v žánru akčních filmů; bondovky jsou zvlášť dobrým příkladem). V tomto smyslu hrají zásadní roli v přípravě na film, který máme zhlédnout.¹⁾ Ale úvodní titulky stojí zároveň mimo film. Tatáž dělicí funkce, kterou plní, je odděluje od obou částí – je to obdobné jako No Man's Land za první světové války anebo demilitarizovaná zóna oddělující v současnosti Jižní a Severní Koreu. Zatímco nezvyklé titulky mohou znepokojoval, někteří diváci cítí, že by měli vyčkat až do konce závěrečných titulků. Ocítají se tak uvnitř a vně a formují zvláštní druh nezbytného nadbytku. Jediná řeč v tomto filmu je zakreslena pouze a právě do tohoto duálního prostoru filmu. Co to znamená? Že dialog bude fungovat jakožto nezbytný nadbytek; ale jaký to dává smysl?

Beztvarost úvodní konverzace je mimořádně významná. Utváří scénu pro následující Dialogy, načež se ztrácí. Bylo by unáhlené, myslet si, že mizí *absolutně*; vždy zůstává nějaký zbytek, který působí po zbytek filmu a co může být spatřeno jinde pouze v titulku

1) Ovšemže k nim patří soubor konvencí, jejichž porušení se obvykle pojí se stylem filmu. Např. to, že filmy natáčené v duchu manifestu Dogma '95 nemají v titulcích uvedeného režiséra, ovlivňuje celou jejich ideologickou strukturu. Anebo převrácené titulky u filmu SEDM (Seven; David Fincher, 1995), které se odvíjejí shora dolů na rozdíl od obvyklého pohybu zdola nahoru, nepochybně záměrně vyvolávají v divácích nepříjemný pocit.

každé části. Všechny obsahují slovo „dialog“ – a pamatujme, že to není míněno ironicky. Je to skutečně stopa začátku. Zároveň však vyvstává problém: beztvaré žvatlání z úvodních titulků bylo neutralizováno do (zdánlivě) stabilního, vymezeného slova. Tým proces neutralizace můžeme vysledovat v dějích jednotlivých Dialogů: každý z nich je velice strukturovaný a přímo houževnatě formalizovaný, snaží se vydestilovat inkoherenci úvodního brebentění. Co se tedy stalo s tím nadbytkem, nereprezentujícím nadbytkem, tedy se „zbytkem zbytku“? Abychom mohli odpovědět, musíme si uvědomit, že výše zmíněný proces neutralizace je zásadní selhání, fakt, který se zpřítomňuje ve všech třech částech. Přestože se všechny tři části poměrně zdárně vyvíjejí, vždy končí kolapsem; to, co zbývá, nelze vřadit do symbolického universa Dialogů. Každý z nich lze proto číst jako (neúspěšný) pokus vyrovnat se s tím strašným zbytkem, s ne-symbolizovatelným nadbytkem, a s důsledky, jež tento pokus přináší subjektu. A právě zde je patrná žižekovsko-lacanovská podstata MOŽNOSTÍ DIALOGU; původcem onoho ne-symbolizovatelného nadbytku, který motivuje a rozkládá téma každého dialogu, je Reálno.²⁾

Subjekt a Reálno

První část filmu, nazvaná Dialog věčný, začíná záběrem hlavy z profilu, hlavy složené z ovoce, zeleniny a masa. Hlava se pohybuje kupředu, beze smyslu pohybuje ústy, jako by něco jedla, až se střetne s jinou hlavou, tentokrát složenou z kovových předmětů. Obě hlavy se na chvíli zastaví, pak kovová pohltí organickou a rozžvýká ji. Vidíme kovové předměty, jak útočí na jídlo a rozmělnují je.³⁾ Kovová hlava vyplivuje organickou, a ta je znovuutvářena v rozžvýkané formě. Vítězná kovová hlava mizí a potká podobnou bytost, stvořenou z knih a papírenského zboží. Papírová hlava pohltí kovovou a opakuje se proces žvýkání a znovuutváření. Papírová hlava se otočí a mizí, ale hned se setkává s první, organickou hlavou, která je teď v rozžvýkané formě. Podle pravidel hry se hlavy zastaví, načež organická polkne, rozžvýká a vyplivne zdevastovanou papírovou hlavu. Vývoj se opakuje v dalším kole, dokud se všechny tři hlavy nepromění v nedefinovatelnou hmotu připomínající ze všeho nejvíc haši. Tato hmota je ztvářována do podoby lidské hlavy a požívání a zvracení pokračuje. Přestože haše tráví haši, tak to, co vylučuje, už není dále degenerovaná forma, ale namísto toho se objeví lidská hlava vymodelovaná z hlíny. Z každého střetu mezi kašovitými hmotami vznikne vždy stejná hliněná hlava. Poslední výměna proběhne mezi hlínou a hlínou. Tentokrát však nedochází k žádné změně formy, protože to, co je vyplivnuto, je totožné s tím, co bylo požřeno. Nakonec zůstává hliněná lidská hlava, která nic nepožřela, a přece vyplivuje identickou kopii sebe samé, která vyplivne identickou

2) Práci Slavoj Žižeka používám jako filtr (nebo šifru) k Lacanovi. Jen na vysvětlenou: netvrdím, že řeč, již slyšíme pod úvodními titulky, je Reálno. Takto přímé ztvárnění je zřejmě nemožné. Spíš je to částečné, nezformované ztvárnění Reálna: mluvení zahrnuje individuální hlasy (což je artikulace u Reálna nemožná), ale společně utvářejí nesrozumitelné breptání (což je inkoherence zabraňující Reálnu). Ztvárnění Reálna ve filmu tak zakládá selhání. To ale vůbec nepomáhá subjektům jednotlivých Dialogů; tyto subjekty musejí stále zápasit s prvky Reálna v rámci tohoto selhávajícího ztvárnění.

3) Toto střední stadium – mezi požíváním a vyměšováním – se opakuje při každém jídle, ačkoliv v následujících fázích Dialogu je těžké říci, co se děje komu.

*Dialog věcný*

Foto archiv

kopii sebe samé, ta vyplivne zas další kopii. Tyto expektorace pravděpodobně pokračují do nekonečna – plátno se zatmí, až vidíme jen černo a slyšíme jen mizející zvuky zvracení. Nejprve nás bude zajímat první stadium hlav samotných. Tím, jak jsou složeny z jednotlivých předmětů, nutně vyvolávají vzpomínku na Giuseppe Arcimbolda.⁴⁾ Tyto hlavy však nabízejí víc než jen uměleckou referenci. Jde tu o jakési dvojí vidění: vidíme je jako jednotný, ztělesněný celek, ale zároveň můžeme identifikovat jednotlivé prvky, z nichž jsou stvořeny. Roland Barthes to osvětluje ve své analýze Arcimboldova díla takto: „[obrazy] mají význam: jsou to pojmenovatelné věci jako ovoce, květiny, větve, ryby, snopy slámy, knihy, děti atd. Když se zkombinují, tyto prvky produkují jednotný význam, ale ve skutečnosti druhý význam zdvojuje: vidím sice lidskou hlavu... ale zároveň vidím zcela jiný význam, který pochází z jiné oblasti lexika: ‚léto‘, ‚zima‘...“⁵⁾ Podobný efekt nacházíme i v *Dialogu věcném*. Subjekty jsou tu „pre-symbolizovány“; musíme se ptát po jejich identitě, protože každý z nich už je nějak vepsán do jiných signifikantů: do organického, mechanického a psacího/čtecího. Víme, čím hlavy jsou, protože víme co je to, z čeho jsou vytvořeny. Co však kupodivu chybí, je Barthesova třetí rovina významu. Hlavy neodkazují k žádné základní kategorii (Jídlo, Nástroje, Knihy), protože se bez ohledu na substanc

4) Tato ozvěna je patrná v mnohých Švankmajerových pracech; viz Peter H a m e s, *Interview with Jan Švankmajer*. In: Peter H a m e s (Ed.), *Dark Alchemy: The Films of Jan Švankmajer*. London 1995, s. 96 – 118, cit. s. 108.

5) Roland B a r t h e s, *Arcimboldo, or Magician and Rhetoriquer*; cit. dle *Dark Alchemy*, s. 52.

chovají totožně. Nepůsobí tu žádná hierarchie. Důkaz nacházíme v momentech, které následují poté, co jedna hlava spolkla druhou, ale předchází střední scéně destrukce. Předměty v hlavách se začnou točit, promíchají se a nedá se říci, která je požírající a která požíraná. V chování hlav není zřetelný žádný alegorický význam. Spíš se zdají být definovány svými pohyby a vztahy vůči ostatním: změna nastává jedině jako důsledek vzájemné výměny. Tento proces není nikdy ukončen, protože hlavám se nikdy nepodaří strávit jedna druhou a jsou násilím donuceny jedna druhou vyvrhnout.

To, s čím se tu setkáváme, je komprimovaná verze Lacanovy teorie komunikace. Slavoj Žižek ji popisuje jako systém, v němž „komunikace je strukturovaná jako paradoxní kruh, v němž vysílač přijímá od příjemce své sdělení v obrácené (to jest pravé) formě. V této formulaci decentrované Jiné rozhoduje *post facto* o pravém významu toho, co jsem řekl.“⁶⁾ Působí tu především „diskurs Pána“, v němž expedient jako by předurčoval téma dalšího (pohyb dominance), ale toto předurčení získává platnost pouze tehdy, je-li recipientem posláno zpět v obrácené formě. Takřka doslova vzato, sdělení v obrácené formě je v případě dialogu toto: hlava je nejprve vyvržena, pak rekonstituována zdola nahoru, zatímco pohlcena byla shora dolů, čímž se demonstruje, že nedošlo k žádnému skutečnému požití, jen přežvýkání. Nabízí se analogie s otravou jídlem: poté co jsem něco pozřel, musím to zvrátit, aniž by to byla má vlastní volba. Podobně také hlavy, těsně před tím, než začnou dávit, vypadají dokonale klidné. Nedělají nic, co by uspíšilo vyvržení jiné hlavy. Prostě se to jen stane. Mohlo by se zdát, že dominantní je hlava, která polyká, ale ve skutečnosti je to hlava žvýkající, co předurčuje skutečný obsah děje. To ale není vše. Hlavy nejen demonstrují „sdělení v obrácené formě“, ale ve skutečnosti *jsou* sdělením a také vystupují jako Lacanův *objet petit a*. Žižek jej popisuje jako „rušivý, zmatený a zneklidňující nadbytek, nějaký zbytek či „exkrement““⁷⁾, který provází každý proces označování. Žádná výměna není úplná a úplně uzavřena, protože každá nevyhnutelně produkuje tento iritující zbytek. Pokusy zbavit se *objetu petit a* slouží jedině k zajištění jeho přežití a reprodukci. Jak říká Žižek: „Ostatní tři diskursy nejsou nic jiného než tři různé pokusy „vyrovnat se“ s tímto obtížným a rozkladným reziduem, se slavným *objet petit a*.“⁸⁾ Diskurs pochopitelně plodí „rozkladné reziduum“ a proces pokračuje dál. To pak osvětluje matoucí skutečnost, jak hlavy neustále mění formu, ale nikdy nezmezí. Divák by očekával, že poté, co projdou fází „haše“ spíš zmizí nebo budou ještě dál zbaveny původní podoby, vždyť vše požírající proces zatím vedl k celkovému rozkladu. Jenomže ze střetu „haše – haše“ nakonec povstane hliněná hlava (což je ve Švankmajerově světě metafora lidské bytosti⁹⁾ – a to dosvědčuje, že *objet petit a* nelze ovládnout.

Tato nekontrolovatelnost nás přivádí k poslední otázce spojené s prvním Dialogem, k otázce subjektu a Reálna. Abychom mohli načrtnout odpověď, musíme se znovu zaměřit na aktéry prvního Dialogu. Dialog věčný lze číst spíš jako epizodu o Subjektu než se subjekty.

6) Slavoj Žižek, *Podrost slasti. Jak se populární kultura může stát úvodem do Lacana*. „Iluminace“ 13, 2001, č. 1, s. 18. (Všechny následující stránkové údaje k Žižekově studii *Podrost slasti* se vztahují k jejímu otištění v přítomném čísle Iluminace.)

7) Tamtéž, s. 17.

8) Tamtéž, s. 18. Zbývající tři diskursy, diskurs University, diskurs Hysterie a diskurs Analytika, lze sotva aplikovat na film, o němž zde pojednáváme.

9) Tuto metaforu Švankmajer skvěle použil ve svém filmu KONEC STALINISMU V ČECHÁCH (1990).

To znamená, že se tu nesetkáváme s množstvím autonomních postav, ale se ztělesněním sil, sítí, systémů v rámci jedné transparentní, anonymní postavy. Na Arcimboldových hlavách jsou mimořádně významné prvky Symbolična i Imaginárna. Nekonečný hlad, neustálé napětí hlav poukazuje k chaotickému Imaginárnímu. Je to obzvlášť patrné ve středních scénách žvýkání. Formová jednota hlav je tu rozbíjena: vidíme velmi plošné záběry rozměňování, v nichž oddělené elementy, které byly původně integrovány do celku, jednají více či méně nezávisle. Tato ne-jednota poukazuje k Imaginárnímu: každý element jedná sám za sebe a poddává se touze hladu. Přesto tu stále sledujeme „symbolické přeúčnění, regulující imaginární účinky“, ¹⁰⁾ protože tato touha je cílená. Proces konzumace (třeba neúspěšný) začíná a končí symbolickou strukturací hlavy a tato strukturace nikdy zcela neskončí: často vidíme domněle nezávislé elementy, jak fungují společně (např. kus papíru postrkuje oběť do obálky) a elementy se vždy snaží nasytit hladovějící sjednocenou hlavu. Obálka ve skutečnosti nikdy nic nesní, vždy to vyplivne, napodobujíc expektoraci hlavy jako celku. A tak vidíme, jak je Imaginární tolerováno v prostoru Symbolična.

Toto pojetí Imaginárna jakožto touhy zprostředkované Symboličnem předpokládá úplný (a úplně poznatelný) subjekt, což v našem případě nepřichází v úvahu. Kdyby byl subjekt úplný, pak by Jiné bylo stravitelné; pak by tu nebylo nic, co by mohlo být vepsáno do Symbolična a nedošlo by k nekonečné repetici zvracení. Ale jak jsme viděli, hlavy nereprezentují Imaginárna a Symbolična v rámci subjektu, ale také reprezentují Imaginární a Symbolično neredukovatelného, nesrozumitelného Reálna, onoho *objet petit a*. Tento malý kousek Reálna je podle Lacana to, „co je v subjektu víc než on sám“, ¹¹⁾ a jako takový subjektu předchází. Proto je na konci každé části hliněná hlava vyplivnuta už jako zcela zformovaná; každá hliněná hlava je už v každé předchozí přítomna jako deformovaný obraz Reálna. Podstatné je, že jsou to *deformované* obrazy, protože Reální, které je „předem vyloučeno ze symbolické fikce“, ¹²⁾ nemůže být ve skutečnosti zobrazeno. Reální vkládá nesrozumitelný, neovladatelný fragment přímo do středu subjektivity, čímž zakládá subjekt a zároveň jej destabilizuje. Právě proto je proces zvracení nekonečný, proto jsou plně zformované hlavy identické. Symbolické diskursy se střetly se střepinami Reálna; to už nelze vtěsnat do Symbolična a tím dále zbavovat původní podoby, to už nelze vrátit v jiné než původní podobě. Teď už je zřejmé, že na začátku patří hlavy do Symbolična a Imaginárna, promění se v neexistující Reální, přesto se však pokoušejí začlenit do ekonomiky spotřeby. V této nekonečné a nekonečně selhávající proměně se konstituuje podstata subjektu.

Reální radosti, Reální zlosti

Následující část, nazvaná Dialog vášnivý začíná dvěma hliněnými postavami, mužskou a ženskou, sedícími u stolu proti sobě. Zpočátku nemají ve tvářích žádný výraz, ale pak se muž usměje a dotkne se ženiny ruky. Pak se políbí a během polibku se hlína obou

10) S. Žižek, *Podrost slasti*, s. 8.

11) Cit. dle S. Žižek, *Podrost slasti*, s. 19.

12) S. Žižek, *The Spectre of Ideology*. In: Elizabeth Wright – Edmond Wright (Ed.), *The Žižek Reader*. Oxford – Malden, MA 1999, s. 79.

postav začne mísit. Nejprve se prolnou jejich tváře, pak ruce. Klesnou na stůl jako vlnící se, pulzující masa, z níž tu a tam vystoupí tvář v erotické extázi, prsty, ruce dotýkající se ňader. Po chvíli se začne masa oddělovat, až se zpátky ztváruje do dvou sedících postav, opět bez jakéhokoliv výrazu ve tváři. Teprve teď se objevuje třetí prvek: na stole zůstala ležet malá beztvará hrouda hlíny. Otáčí se, jako by se ohlížela po ostatních přítomných a odkutálí se k ženě. Dvakrát povyskočí, pak se amébovitými výčnělky dotkne ženina břicha. Žena bez jakéhokoliv výrazu pohlédne dolů – to je poprvé, co některá postava vezme hroudu hlíny na vědomí. Žena ji odhodí směrem k muži, který na ni pohlédne s tváří stejně bezvýraznou. Pokusí se ji shodit ze stolu, ale hrouda se zachytí a vyšvihne zpátky na stůl a šine se k ženě. Ta se ji pokusí rozplácnout, ale hroudě se podaří uniknout. Muž hroudu přivolá a ta skočí do jeho dlaně. Muž ji zformuje do koule a vrhne ji na ženu. Jeho tvář se při tom nelibě srašťí, což je první změna výrazu od té doby, co se postavy oddělily. Žena rozčíleně seškrábne hroudu ze svého hrudníku a hodí ji na šokovaného muže. Žena se zasměje a v tom mužova ruka dopadne na její tvář a zcela zničí její rysy. Žena plácne do mužovy tváře, on do její. Postavy se navzájem ničí, až klesnou na stůl ve stejně velké pulzující mase, jaká vznikla jejich sexuálním stykem.

V této části filmu je rozhodující přesné čtení drobné hrudky, která vznikla jako důsledek kopulace hliněných postav. Bylo by snadné prohlásit, že onen žmolek představuje novorozeně, že toto novorozeně ničí harmonický vztah mezi matkou a otcem a přivede je až k úplné zkáze. Není to dokonale oidipovské čtení? Taková interpretace by vypadala jako intuitivní. Opomíjí však několik klíčových momentů, které nakonec diskreditují identifikaci hroudy jakožto dítěte. Především tu není žádný harmonický vztah, který by mohl být narušen: poté, co se oddělily, postavy o sebe neprojevují žádný zájem; až do okamžiku, kdy se začnou prát, neukazují skutečně žádný cit. A za druhé: ani jedna z postav si tu hliněnou hrudku nepřeje. Není tu tedy žádný důvod k soupeření, není tu nic, co by mohlo rozbít vztah. Za třetí, a to je nejdůležitější, onen žmolek nevykazuje vlastnosti novorozeněte. Neorientuje se k matce – v opačném případě by se přece nerozhlížel, ale koulel by se rovnou k ženské postavě. Chápat tuto epizodu jako příběh rozhněvané rodiny prostě nestačí.

Jak máme tedy chápat ten žmolek hlíny? Vyjdeme-li z první epizody, můžeme říci, že reprezentuje *objet petit a*, Reálno. Opět je to výsledek změny – tentokrát sexuálního aktu, nikoliv konzumace. Není to však zvnitřnělý fragment izolovaný z Věcného dialogu, nýbrž něco vnějšího. Je třeba pamatovat na vztah mezi malým žmolkem a velkou sexuální hroudou: obojí je (vadnou) reprezentací Reálna. Nesetkáváme se tedy s Reálnem pouze jako se základem subjektu, ale také s Reálnem, s nímž subjekty jednají.¹³⁾ Tak, jako jsou dvě hroudy hlíny, jsou také dvě cesty, jimiž se hliněné figury vydávají. První je cesta *jouissance*, cesta „bezmyšlenkovité slasti“ z Reálna.¹⁴⁾ Tato slast se manifestuje několika konkrétními způsoby v divokém sexuálním styku. Nejzřejmější je už sama slast sexu a je příznačné, že během styku vystupuje z masy právě ženina tvář v extázi. I když tuto slast mohou zakoušet i muži, určitá část *jouissance* je rezervována pro ženy. Žižek v této souvislosti říká: „Pouze žena má přístup k Jiné (nefalické)

13) Jakkoliv tyto subjekty samozřejmě také obsahují fragmenty Reálna.

14) S. Žižek, *Podrost slasti*, s. 7.

*Dialog vášnivý*

Foto archiv

slasti.¹⁵⁾ A žena demonstruje právě tuto „jinou slast“, založenou na obdarovávacím účinku Reálna. *Jouissance* se projevuje také jinými způsoby. Žižek popisuje slast jako „lepkavou“ – a právě tato vlastnost by mohla být přisouzena také hliněným postavám.¹⁶⁾ Poté, co se obejmou, postavy se k sobě lepí, až dokud se neoddělí. Víme-li o jejich „lepivosti“, určitě bychom neměli chápat jejich klesnutí na desku stolu a proměnu v pulzující sexuální masu jako jakýkoliv druh „duchovního spříznění“ nebo „splnutí duší“, nýbrž jako situaci, v níž každá strana individuálně zažívá svou slast pouze pro sebe. Kdyby bylo došlo k nějakému duchovnímu spříznění, pak by sblížení postav, jež následuje (tvář ženy, mužovy ruce a rty na jejích ňadrech), nebylo možné. Hliněné postavy se spojují pouze proto, že jejich slast je prostoupěna Reálnem a jakmile tato slast pomine, opět se od sebe oddělí.

Zde se setkáváme s dalším kusem hliněné masy a s další cestou, jíž se postavy ubírají, reagující na Reálno: je to cesta zlosti. Příčina této proměny je v převrácení účinku Reálna, tedy z *jouissance* do „skutečného porozumění jakožto traumatické události“.¹⁷⁾ Proč došlo k této proměně? Abychom to pochopili, musíme samozřejmě zkoumat onu malou hroudu hlíny. Vypadá to jako odraz postav, který vznikl v hloubce jejich erotického

15) S. Žižek, *Otto Weininger, or 'Woman doesn't Exist'*. In: *The Žižek Reader*, s. 146.

16) S. Žižek, *The Obscene Object of Postmodernity*. In: *The Žižek Reader*, s. 49.

17) Hal Foster, *Obscene, Abject, Traumatic*. „October“ 1996, č. 81, s. 107. – Děkuji Dr. L. L. Jamesovi za zapůjčení tohoto časopisu.

zápasu, v poddanství vůči *jouissance*. Je to táž pulzující, beztvářá hmota, která vznikla v důsledku koitu. Teď tedy víme, že ten malý iritující žmolek se objevil poté, co byla dokončena soulož, protože sám je jejím dokončením. Postavy souloží a prožívají slast – tato *jouissance* Reálna se začíná zvnějšňovat v postavách, ve velké sexuální hroudě. Proces zvnějšnění a soulož končí současně: malá hrudka se oddělí od muže a ženy, ztělesňující nemožnost *jouissance* Jiného. Proto se pak obrací na obě postavy, ale není přijata ani jednou z nich. Nelze do sebe pojmout Reálno Jiného. Neschopnost symbolizovat a integrovat *jouissance* Reálna (malá hrudka hlíny) předem vylučuje jakoukoli záruku klidného vztahu; vždy je tu nějaký nepochopitelný a také nedostupný zbytek. Ani jedna strana nemůže být plně symbolizována a z pokusů o překonání této nemožnosti vzniká antagonismus. Odtud Žižek osvětluje Lacanovo zjištění, že „neexistuje žádný sexuální vztah“: „každý vztah mezi dvěma pohlavími se může odehrát pouze na podkladě zásadní nemožnosti“.¹⁸⁾ A proto se také hliněné figury na cestě od slasti k zlosti snaží zničit jedna druhou zformováním třetí hrudky, čímž se spojuje sexuální žmolek s jeho vlastním vnitřním antagonismem. A tento umělý žmolek je hranicí jejich vztahu.

Reálno a Opak

Závěrečná epizoda, nazvaná Dialog vyčerpávající začíná záběrem prázdného stolu. Otevře se zásuvka a vyvalí se z ní jakýsi neforemný kus hlíny. Rozdělí se na dvě části a zformuje do bust dvou navzájem podobných, ale rozlišitelných mužů. Jeden z nich otevře ústa a z nich vyjede kartáček na zuby. Druhý také otevře ústa a objeví se zubní pasta. Zubní pasta se vymáčkne na kartáček a oba předměty se zasunou zpět do úst. Následuje krajíc chleba a k němu nůž s kouskem másla. Máslo se rozetře na chleba. Pak se objeví bota a tkanička. Tkanička se navlékne. Objevuje se tužka a ořezávátko. Tužka je ořezána. V tom okamžiku se uskuteční kruhová výměna. Hlavy si vyměnily místa a začínají znovu. Od této chvíle se už předměty nebudou k sobě hodit: máslo se rozetře na botu, kartáček na zuby je ořezán, zubní pasta je vymáčkána na tužku – až se vyzkouší všechny permutace. Během toho jsou obě hlavy stále více poškozeny. V hlíně se objevují první trhliny, oči se poulí. Před posledním kolem si hlavy opět vymění místa. Tentokrát se z obou stran objevují totožné předměty a výměna opět selhává: boty se požírají, ořezávátko se ořezávají navzájem. Nakonec vidíme obě hlavy takřka úplně zničené, jazyky vypláznuté přes bradu, těžce oddechují a jsou úplně stejně deformované.

V prvním kole jsme se opět setkali s „diskursem Pána“ a jeho nezbytnou inverzí. První hlava vysune zubní kartáček a chová se jako dominantní označující. To určuje meze druhotného označujícího: druhá hlava je přinucena reagovat „správným“ předmětem, v tomto případě zubní pastou. Když se dva označující setkají a jednají současně, proces je završen. Vzhledem k tomu, že první hlava udala úvodní element výměny, zdá se být zcela dominantní. Tato rovina „diskursu Pána“ se během prvního kola proměn nemění. Nicméně se tu opět setkáváme s důkazem, že tím, co skutečně předurčuje pole diskursu v každém následujícím kole, je „sdělení v převrácené podobě“ (a recipient/expedient

18) S. Žižek, *Otto Weininger*, s. 142.

tak ovládá prvního expedienta/recipienta). V těchto kolech jedna hlava vydá předmět, druhá pak vydá předmět, který k němu nepatří a první hlava s tím nemůže nic udělat. Tato proměna je takto definována druhým hráčem, který reaguje na nabídku prvního. To by ovšem ve skutečnosti postavilo druhou hlavu do pozice skutečného dominantního označujícího, pokud by byla nadána větší autonomií. Kdyby mohla druhá hlava vybírat objekty, které mají být vtaženy do hry a které ne, pak by byla skutečně velmi silná. Namísto toho se však obě hlavy zdají být nějakou silou přinuceny vyzkoušet všechny variace. A proto když druhá hlava odmítne odpovědět na tužku ořezávkem a na krajíc chleba nožem s máslem, není to absurdní gesto vzpoury, ale znamení, že obě hlavy selhaly.

Toto selhání jde v soustavě proměn na vrub *objet petit a*. Kde pak ovšem najdeme zbytek? Na dvou místech. Především se musíme ptát, proč vlastně tato poslední epizoda vůbec překonala své první kolo? Kdyby byly odpovědi hlav zcela „úspěšné“, což se zdálo možné, pak by tu nebyl žádný stimul k pokračování. Hlavy musely projít všemi permutacemi, ale ani potom se nezdá, že by dosáhly cíle. Vlastní existence všech následujících kol tedy potvrzuje selhání prvního a tím i existenci iritujícího zbytku. Druhé místo, kde nacházíme zbytek, nezničitelný a věčně motivující další diskurs, je pochopitelně v hlavách samotných. Po každém kole se v nich odehraje zaznamenanatelná změna. Především se vypoulí jejich oči. A potom postupně, jak začíná praskat hlína, z níž jsou vyrobeny, jsou stále více znetvořeny. Nakonec jako by se skoro roztavily, jazyky jim visí z úst, lapají po dechu. Po každém spojení je nabídnutý předmět vtažen zpět do úst, ale v dalším kole je přítomen zas v původní podobě. Musí tu být něco, co je zároveň naplňuje i zbavuje jejich původní podoby. To něco je zbytek, fragment Reálna, který navzdory urputným snahám nikdy nemizí. Vyčerpání, které se ohlašuje v titulku, tak zabraňuje hlavám v jejich pokusu vykázat *objet petit a* pomocí nějaké zázračné výměny objektů. Je to marný pokus, protože *a*, Reálno, je uloženo v každém objektu a překračuje jej.

Dialogy Reálna

Hovor na začátku filmu, který je tu striktně vzato jediným dialogem, se rozplyne dřív, než se cokoli stane. Možná, že teď, ve světle žižekovsko-lacanovské analýzy, je už jasné proč: dialog je prvek Reálna, který vzdoruje symbolizaci a nemůže být přiřazen k žádné z postav filmu. Žižek to formuluje takto: „Tento hlas (...), který mne oslovuje, aniž by byl spojen s nějakým konkrétním nositelem a volně se vznáší v nějakém děsivém meziprostoru, funguje rovněž jako skvrna či černé místo, jehož nehybná přítomnost interferuje jako cizí tělo a brání mi dosáhnout identity se sebou samým.“¹⁹⁾ Není tedy náhodou, že se hovor objevuje během úvodních titulků právě jako příklad (non)diegetického „děsivého prostoru“. Následující Dialogy pak můžeme chápat jako pokusy násilně vyhnat Reálné hlasy z tohoto meziprostoru a integrovat je do bezpečného, symbolizovatelného prostoru animace a tím zrušit ten ohavný zbytek. Tyto pokusy sice vedou k zajímavým efektům, ale nemohou než ztroskotat. Dialog věčný oslabuje konstitutivní a destabilizační roli

19) S. Žižek, *Podrost slasti*, s. 6.

Přeložil Michal Bregant

(Adresa: boppy leuchter@hotmail.com)

23) Jacques Lacan, *Seminar II*. Cit. dle S. Žižek, *Podrost slasti*, s. 20.

ILUMINACE

Tyson Leuchter: Střety s Reálnem

Možnosti dialogu

Krátký film Praha – Studio Jiřího Trnky, 1982

Námět, scénář, výtvarník, režie: Jan Švankmajer. **Kamera:** Vladimír Malík. **Hudba:** Jan Klusák. **Ani-
mace:** Vlasta Pospíšilová. **Střih:** Helena Lebdušková. **Zvuk:** Ivo Špalj.

SUMMARY

ENCOUNTERING THE REAL

Tyson Leuchter

The present essay deals with the short animation film *DIMENSIONS OF DIALOGUE* (*MOŽNOSTI DIALOGU*, directed by Jan Švankmajer, 1982) consisting of three separate Dialogues: Factual, Passionate, and Exhausting. The theoretical background for the interpretation is based on work of Slavoj Žižek which is used as a filter (or cipher, as it were) for Jacques Lacan.

The first thing one notices about Švankmajer's film is that there nearly isn't any dialogue. No one speaks in the Dialogues but the film is not wholly bereft of speech: in the very beginning, before any action takes place, we hear background conversation as if in a restaurant. This chatter is formless and unintelligible, and it cuts out before the title card announcing the first of three Dialogues appears. There is dialogue where we don't expect it and none where we do.

The babble of the opening, the only instance of dialogue in the strictest sense. Perhaps in light of a Žižekian/Lacanian analysis, it is clear why: it is an agent of the Real, defying symbolization and unable to be assigned to any of the given players of the film. Žižek describes just such a formulation: "That voice, the voice (...) addressing me without being attached to any particular bearer, floating freely in some horrifying interspace, functions again as a stain or blemish, whose inert presence interferes like a foreign body and prevents me from achieving self-identity". It is therefore no accident that the babble occurs during the credits, nothing but an exemplar of the (non)dialectic "horrifying interspace".

The ensuing Dialogues can be read as attempts to wrest the Real voices away from that interspace, integrate them within the safe, symbolizable space of animation, and cancel out that awful remainder. These attempts cannot but fail; yet they still yield interesting effects.

The Factual Dialogue plays out the Real's constitutive and destabilizing roles in the formation of the subject, demonstrating the tension between "identity" and "self-identity". To this end, the Symbolic and Imaginary play of the Arcimboldo heads stops with the advent of the endlessly repetitive, endlessly reproductive clay head. The fragment of the Real has been reached, and the key is that we can never break it down any further; the clay head never creates anything other than itself. It is thus incompatible with the discursive networks of the Symbolic, which rely upon difference, while at the same time producing the *objet petit a* that gets those discursive networks started. Žižek describes this as the contrast between "social-symbolic existence" and „what I am 'in the real'".

The Passionate Dialogue demonstrates just how fragile the social identity is. The Real may provide *jouissance*, but this enjoyment is of the particularly "sticky" kind. It isolates the subject, disintegrating the social bond, and therefore the symbolic, social identity. Furthermore, as the enjoyment of the Other is sealed off by its origin in the impossible Real, the same Real that provides *jouissance* also provides an insuperable antagonism to existence. This antagonism eliminates the possibility for any perfectly happy relationship. Thus, the clay figures participate in enjoyment, but once it becomes externalized, signifying the shard of the Real non-incorporable with the self, they switch to anger and rip each other apart, mirroring the formlessness of that which gave enjoyment and ensures antagonism.

The Exhausting Dialogue finally demonstrates the frustrating irreducibility of the Real. As in the first Dialogue, the Real remains unsolvable by any combination, and the attempts to banish the Real create what motivates the Symbolic, the *objet petit a*. If the Symbolic ever succeeded in its mission, it would perforce cease to exist. But the Symbolized subject continues anyway in the impossible task, resulting in terrible exhaustion. Thus the exchanges and pathetic condition of the final two clay heads. It is the failed integration of the Real voices of the credits that gives rise to and shakes up the individual Dialogues. Thus the *possibilities* of dialogue (a more accurate translation of the title of Švankmajer's film) imply that at its center, there resides something incomprehensible. Or as Lacan puts it: „There is something so incredible about every existence that we must in fact incessantly question ourselves about its reality.“

Články

KOLJA JAKO SYMPTOM

Ideologie, fantasma a národ ve filmu Jana Svěráka

Anja Tippnerová

Is there a true déjà-vu or a false déjà-vu?¹⁾

1. Ideologie

Film Jana Svěráka vypráví příběh malého ruského chlapce, který ztrácí svoji matku a v Čechách nachází otce, aby se na konci příběhu ke své matce zase vrátil. Zároveň vypráví příběh opožděného otcovství. Tento dvojí příběh se odvíjí v době vymezené koncem socialistického mocenského systému v Československu a začátkem nové éry. Svěrákův film je čistá ideologie. Nikoliv ideologie jako zaslepené vědomí nebo systematicky zkreslená komunikace,²⁾ nýbrž ideologie – podle Slavoj Žižeka – jako nezbytná forma subjektivní a společenské sebeochrany před traumaticky prožívanou skutečností. Fantasmatická clona, kterou Svěrák ve svém filmu nastavuje, je absolutní. Ve filmu nezůstává nic ponecháno náhodě, scény neobsahují žádné nevyřešené problémy. Není žádného nedourčeného smyslu, který by nesplynul s melodramatickým vyprávěním o malém chlapci a starém mládenci.³⁾ „Funkcí ideologie není nabídnout nám možnost úniku z naší skutečnosti, ale nabídnout nám sociální skutečnost jakožto východisko z jakéhosi traumatického, skutečného jádra.“⁴⁾ Výtvoř populární kultury jako KOLJA nejsou tedy nutným protikladem reality, nýbrž realitu konstituují; umožňují „subjektu, aby snášel horor reálna“⁵⁾. KOLJA je ideologický film, neboť, jak zde ještě ukáži, společenskou realitu „promítá do imaginárna“ a protože její celkovou strukturu prokládá fantaziemi.

Svěrákův film není zajímavý jen z ideologického zřetele, je zajímavý také psychoanalyticky – a to hned z dvojího hlediska: za prvé svým zobrazením politických mocenských

1) Don De Lillo, *White Noise*. London 1986, s. 126.

2) Přehled různých formací pojmu ideologie nabízí: Terry Eagleton, *Ideologie. Eine Einführung*. Stuttgart – Weimar 1993.

3) Zdůrazňuje to také Andrej Halada, *Český film devadesátých let. Od Tankového praporu ke Koljovi*. Praha 1997, s. 130.

4) Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*. London 1989, s. 45.

5) Slavoj Žižek, *Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien*. Wien 1997, passim.

vztahů mezi Sovětským svazem a Československem jako rodinného konfliktu a opožděného *coming of age*, za druhé retrospektivní vizualizací traumatu politického převratu roku 1989. Kromě toho je zajímavý i tím, že tato témata inscenuje tak dokonale a že vizuální, (fantasmatickou) clonu nastavuje bez jakékoliv mezery.

Pro zklidnění hororu ruské okupace a domestikaci převratového traumatu se Svěrák ve svém filmu několikrát vrací k „mýtům všedního dne“. Naznačuje to už úvodní scéna, která aktivuje hned několik takových mýtů: pivo, Dvořákovu hudbu, potenci českého muže. Ve velkých záběrech je Praha a celá vlast ponořena do zlatavého světla jako ikona národní architektury a krajiny. Každý se může najít v cellistovi Loukovi, protože „co Čech, to muzikant“. Momentu, že Svěrák a Svěrák ve svém filmu uplatňují typ Švejka jako identifikační postavu, toho si kritika hned všimla. Tato asociace není příkladná ani tak z hlediska obsahu jako spíše z hlediska aktualizace určitého historicky předznamenatelného způsobu kulturní identifikace, jako pokračování v psaní jisté tradice. Neboť vlastním cílem filmu je identifikace diváka s Loukou jako ztělesněním českých národních dějin. Historie převratu v Československu je zároveň zdrojem děje a prvkem uvádějícím děj KOLJA do pohybu.

Postavy ve filmu nejsou však v žádném případě ztvárněny jako „agenti příběhu“⁶⁾. Nepohybují se na politickém poli, ale v privátní sféře. Jako kulisa rodinného dramatu slouží pohlednicová Praha,⁷⁾ malebné městečko (ve kterém se o socialistické architektuře jen mluví, aniž by však byla ukazována) a idylická krajina s řekou (i zde jsou pohromy, které socialismus napáchal v přírodě, pojednány jen ve vyprávění, nikoli však ukázány). Vykresleny jsou „věčné“ Čechy, kterými socialismus prošel zdánlivě beze stopy, kde však přinejmenším vnějškově zůstal. Už jméno hrdiny – Louka – odkazuje na význam, který ve Svěrákově filmu hraje idylichno jako symbol všeho českého. Jak píše Jiří Peňás, herec Zdeněk Svěrák ztělesňuje „esenci češství“ a film je „ekránovým snem o nás samých“.⁸⁾

Nostalgická touha po jednotné národní kultuře nachází svoji formální dobu v tradičním způsobu narace.⁹⁾ Podkladem Svěrákova filmu je příběh o znovuzískání národního sebeurčení po letech cizího poručnickování. Znovuzískaná, vlastní vůlí určená pospolitost nachází svůj výraz v inscenaci „jednohlasnosti“¹⁰⁾, jak je předvedena v závěrečné scéně, v níž symfonické pod vedením Rafaela Kubelíka hrají *Mou vlast*. Hudba se prolíná jako motiv celým filmem – jak ve vizuální, tak ve zvukové rovině – a prefiguruje (národní) harmonii, která se dostaví teprve na konci. Můžeme proto jen souhlasit s tezí

6) T. E a g l e t o n, c. d., s. 213.

7) Do filmové povídky Zdenka Svěráka jsou tato hodnocení již vepsána, tak například o výhledu z Loukova okna: „Jako dobře nasvícený mistrovský obraz uhoří nás do očí barokní věž Mikulášského chrámu a vedle ní jako geniální kýč Pražský hrad.“ Srov. Zdeněk S v ě r á k, *Kolja. Filmová povídka podle námětu Pavla Taussiga*. Praha 1998, s. 11.

8) Jiří P e ň á s, *Ekránové sny o sobě samých*. „Respekt“ 7, 1996, č. 21, s. 18.

9) Srov. k tomu Benedict A n d e r s o n, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London 1991. – Anderson spojuje „psaní národa“ s narativní formou realistického románu; tradice, k níž se řadí i KOLJA.

10) Tamtéž, s. 145. Anderson zavádí pojem „jednohlasnost“ (*unisonance*) v kontextu národní hymny, jejíž zpívání vyvolává pocit pospolitosti a rovnosti.

Ondřeje Štindla, že Kolja byl vnímán spíš jako důležitý výkon na poli národním než jako filmový zážitek.¹¹⁾

2. Dodatečnost

„Symptomy jsou stopy beze smyslu, jejich smysl se neodhaluje, nedoluje se ze skryté hloubky minulosti, ale zpětně konstruuje – analýza produkuje pravdu; a to je významný rámec, který dává symptomům jejich symbolické místo a význam. [...] Každá historická ruptura, každý příchod nového vládnoucího signifikantu, zpětně mění vyprávění o minulosti, umožňuje jejich nové čtení.“¹²⁾

Změna politického uspořádání, nahrazení socialismu demokracií a kapitalismem, představují par excellence nahrazení jednoho smyslutvorného diskursu jiným. S ohledem na nový vládnoucí signifikant se situace a jednání, které předtím zůstávaly nenápadné, jeví jako symptomatické.

KOLJA provádí tuto restrukturuaci ve dvou rovinách: interně jako součást filmového příběhu a externě jako jeho podmínku. Úvodní scéna filmu inscenuje symptom tohoto druhu, který je však rekonstruovatelný teprve z časového odstupu sedmi let. Smyčcový kvartet hraje Dvořáka. Teprve postupně se divákovi stává zřejmým, že hudebníci nehrají v koncertním sále, nýbrž v krematoriu. Zpěvačka Klára zpívá na Dvořákovu hudbu text tříadvacátého žalmu „Hospodin jest můj pastýř, nebudu mít nedostatku“, potom rakev zmizí za černým závěsem. Krematorium, hřbitov, množství rakví, s nimiž se divák během filmu setkává, to vše je až s koncem filmu (politický převrat roku 1989) konstituováno jako metafory. Vyjadřují jednak hřbitovní atmosféru, kterou se vyznačoval život v pozdní fázi socialismu, jednak prefigurují vytouženou a přece nečekanou smrt vyčerpáním, která čekala Sovětský svaz.¹³⁾ Tento motiv je ještě jednou využit ve sféře rodinných vztahů, totiž smrti „tety Tamary“. Smrt vitální ženy, která v předcházejících sekvencích vystupuje jako „falická matka“ vybavená insigniemi mužskosti (cigarety, hluboký, silný hlas), se jeví jako nepředvídaná událost, která všechny zasáhne zcela nepřipravené.

Motiv hřbitova uplatňuje Svěrák subtilním způsobem ještě jednou, když Kolja v letadle do Frankfurtu v nadoblačné výšce předříkává téměř bezhlasně onen žalm, který Klára zpívala v úvodní sekvenci a který slýchal tak často, dokud žil s Loukou. Poznání symboličnosti je však možné až z odstupu, tak jako Kolja může tuto píseň zpívat až po rozloučení s Loukou a Čechami. Odloučení od Louky je pro chlapce inscenováno jako malá smrt, kterou nyní, na rozdíl od odloučení od matky rok předtím, může symbolizovat on sám. Koljovy vzpomínky na právě skončené soužití s Loukou, na mnohé hodiny

11) Ondřej Štindl, *Všude tam, kde je krásně čechoučko*. „Kritická příloha“ 1996, č. 6, s. 131 – 135, cit. s. 131.

12) S. Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, s. 55n.

13) Film obsahuje důrazný pokyn, že „symptomy“ ve vyprávěném času filmu nebyly před převratem jako takové čitelné, že je možné je konstruovat až *post festum*. Srov. Loukův rozhovor se strýcem Růžičkou: „Víš, co říkal jeden jasnovidec z Krkonoš? Že to letos praskne.“ – „To už říkají čtyřicet let,“ zklame strýce synovec.“ Z. Svěrák, c. d., s. 88.

v krematoriu a na hřbitově, na motiv smrti vůbec, dostávají zde ve Freudově smyslu poslední kreativní *opis* (*Umschrift*).¹⁴⁾

Svěrákův film žije z *dodatečnosti*. Tento Freudem a Lacanem teoreticky podložený pojem označuje „obecnou teorii psychického času“.¹⁵⁾ Označuje námahu re-interpretace *post festum*, převedení historické události z latence do symbolického řádu. Opakování se děje ve jménu otce a představuje vřazení do zákona.¹⁶⁾ Tím, že Svěrák vypráví historickou událost převratu ve formě melodramatického rodinného příběhu, odnímá pronikavým událostem jejich objektivní charakter a proměňuje je v subjektivní faktor. Jednak není možné příběh politického převratu vyprávět v Praze devadesátých let jako drama, jediné snad pohledem skalního komunisty, proto je vlastní melodramatičnost filmu neustále prokládána komediálními prvky.¹⁷⁾ Na druhé straně je zde vytoužené osvobození od Sovětského svazu a od nedemokraticky zvolené, utlačovatelské vlády ztvárněno ambivalentně. Je to koneckonců převrat, a tím vzniká mobilita a svoboda, které Koljovi přinášejí ztrátu.

Latentně ambivalentní postoj vůči politickému převratu, který film zaujímá, aniž by jej přímo vyjádřil a učinil tak předmětem diskuse, přispěl jistě i k tomu, že film byl pocíťován jako smířlivý a příliš sjednocující, takže se téměř všichni mohli s vyprávěným příběhem identifikovat. Orientace na žánr melodramatu je také výrazem konzervativního zaměření filmu vzhledem k politickému převratu,¹⁸⁾ které se projevuje i v jeho obrazové řeči a v ikonizaci Čech před převratem. Sametová revoluce nevede ve Svěrákově filmu ke zlomu, ke společenskému odsouzení, je ukázána jako možná zpožděná, ale přece jen navázání na nepřírozeně přerušenu tradiční linii.

Dodatečnost filmu nevede však k hlubšímu pochopení vlastní minulosti. Film se nezabývá otázkou: Jak jsme se stali tím, čím jsme? nebo jak došlo k sametové revoluci? Proto

14) Srov. například Freudův dopis W. Fliessovi ze dne 6. 12. 1896, v němž píše: „[...] pracuji s předpokladem, že náš psychický mechanismus vznikl postupným vrstvením, když materiál získaný ze stop vzpomínek dostane čas od času nové *uspořádání, přepis*, na základě nových vztahů.“ (Zde citováno podle J. Laplanche – J.-B. Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt 1991, s. 314.)

15) Srov. Malcom Bowie, *Lacan*. Göttingen 1994, s. 171.

16) Žižek několikrát zdůrazňuje změny, které událost prodělává opakováním: „Rozhodujícím okamžikem je zde změna statutu události: když vypukne poprvé, je vnímána jako náhodné trauma, jako průnik určitého nesymbolického Reálna. Symbolická nutnost této události je rozpoznána teprve prostřednictvím opakování – pak nachází své místo v symbolické síti, uskutečňuje se v symbolickém řádu.“ S. Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, s. 61.

17) Film je situován takříkajíc doprostřed mezi komedií o nedobrovolně přijatém a potom s velikou láskou plněném otcovství, jako ve filmu *TŘI MUŽI A NEMLUVNĚ*, a melodrama o dítěti mezi jeho rodiči, jako v *KRAMEROVÁ VERSUS KRAMER*. Zásadním rozdílem oproti těmto filmovým příběhům o potížích rodičovství je ovšem klíčová úloha, kterou Svěrákův film přisuzuje nacionálnímu kontextu.

18) Ke společenským implikacím melodramatu a komedie srov. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New York 1985. Jak píše Brooks, komedie představuje vysmání se starému řádu a vznik řádu nového, zatímco melodrama je konzervativní žánr, který nemůže ztvárňovat inovaci (c. d., s. 205). Také Žižek zdůrazňuje blízký vztah melodramatu k fantazii a tím v sublimované formě i ke stávající, represivně pocíťované společenské skutečnosti. S. Žižek, *Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien*, s. 42.

Svěrák zachází také s historickými detaily velmi velkoryse, nezáleží mu na historické správnosti nebo věrohodnosti.¹⁹⁾ Jeho film je krajně fantasmatický. Je smířlivý nejen ve vztahu k (malému) Rusovi, ale také ve vztahu k vlastní minulosti, kterou utápí v růžovém, popřípadě jantarovém světle. Jádrem KOLJI není kritická otázka, nýbrž výpověď.

3. Symbolické a imaginární

„V oblasti filmu zrovna tak jako v jiných oblastech je psychoanalytická cesta cestou bezprostředně sémiologickou, dokonce i tehdy (a tehdy zvlášť), jestliže ve srovnání se sémiologií klasičtějšího typu se pozornost přesouvá od výpovědi k výpovědnímu aktu. [...] Bylo už často řečeno, že film je technika imaginárního.“²⁰⁾ Pro teoretika filmu Christiana Metze má vztah diváka k filmu především povahu identifikace: divák se identifikuje primárně s kamerou a teprve potom se ztvárněným. „Divák sám je uchvácen pouhým přístrojem, aby se potom nutně identifikoval s pozicemi žádostivosti a sexuality, které každý jednotlivý film inscenuje.“²¹⁾

Imaginárno, jak rozvádí Lacan ve svém pojednání Zrcadlové stadium jako tvůrce Já-funkce,²²⁾ zprostředkovává subjektu nepravý obraz jeho samotného jako celku. Je to v podstatě totéž, co se odehrává v KOLJOVI: film předvádí českému divákovi „imaginární zrcadlový obraz“, konfrontuje své (české) publikum s celistvostí, se sebe-obrazem, který neodpovídá realitě. Louka vystupuje jako „dvojník“²³⁾ každého diváka, dává tvar touze po nezávislosti, stává se „ideálním Já“ českého občana, protože se na konci zdá nezávislejším, rozhodnějším a také „zralejším“. Jsou to primární a sekundární formy identifikace, s nimiž tento film pracuje, tedy psychoanalyticky a cinematically teoretizované formy.

Kromě melodramatu o vztahu otce a syna, ztvárňuje KOLJA také „mylné poznání“, idealizující reálnou situaci subjektu. Tak jako dítě není skutečně celistvou osobností a pánelem sebe samého, nýbrž je takové, jak mu to sugeruje zrcadlový obraz, tak ani Češi nejsou otcovští, ze srdce dobří přátelé Rusů, jakými se jeví v ideologickém univerzu Svěrákova filmu.

Svěrákův film funguje dokonale jako „fantasmatická clona“, protože nic není ponecháno náhodě a nikde není trhlina, kterou by prosvítalo vytěsněné.²⁴⁾ Film je proto tak působivý, protože v něm mimo identifikaci diváka s kamerou probíhá a má probíhat ještě druhá identifikace: s promítaným imaginárním zrcadlovým obrazem. Melodramatická inscenace tohoto imaginárna napomáhá divákovi k dvojímu požitku z tiché „sebelítosti“

19) Například Ondřej Štindl kritizuje ústřední aspekty filmu – Naděždinu emigraci do Německa přes ČSSR, chování agentů tajné služby – jako historicky nepřesné a nevěrohodné. Srov. O. Štindl, c. d., s. 133.

20) Christian Metz, *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha 1991, s. 25.

21) Jacqueline Rose, *Sexualität im Feld der Anschauung*. Wien 1996, s. 220.

22) Jacques Lacan, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*. In: Týž, *Schriften I*. Frankfurt am Main 1975, s. 61 – 70.

23) Tamtéž, s. 65.

24) Také Halada upozorňuje, že jednotlivé scény neobsahují žádné nevyřešené problémy. Srov. A. Halada, c. d., 130.

a „monofatického citu“.²⁵⁾ Pozitivní reakce českého publika a vysoký počet diváků potvrzují účinnost této projekce. S téměř devíti sty tisíci diváků byl KOLJA nejúspěšnějším filmem roku 1996 v českých kinech.²⁶⁾

Svěrákův film není analýzou české společnosti, protože její problémy nepřekládá do jazyka symbolů, místo toho inscenuje její nevědomí. Vzdání se diskurzivnosti je prototypicky vyjádřeno nemluvností mezi Loukou a Koljou. Filmem se prolínají nezdařené, přerušované komunikace. Připomeňme jen, jak Louka telefonuje s různými milenkami, jak jeho matka odmítá mluvit s Koljou nebo s Loukou o Koljovi. Když Louka oslovuje Kolju, je to v podstatě jen formou „hlášení“. Ideálně-typickou situací je hlášení v metru.²⁷⁾ Skutečnost, že nejde o to, lépe si rozumět s druhými, předvádí film názorně: až do konce nedojde k žádnému rozhovoru mezi Koljou a Loukou. Protože Rusové a Češi si nemožnou rozumět. Pregnantně je to vyjádřeno ve scéně na svatební hostině, ve které se Brož pokouší přispět k porozumění mezi oběma národy, když říká Nataše: „Každý Čech trochu rusky umí.“ Když mu však nerozumí, opakuje to celé lámanou ruštinou: „Káždyj Čech němnóžko rúski znájet.“ Načež Louka důrazně dodá: „Kromě mě.“ Tím udělá tečku za touto komunikací, jež dovádí sebe samu *ad absurdum*.²⁸⁾

Toto neporozumění tváří v tvář druhému nechává film několikrát vyznít jako vtip, když třeba proti sobě staví v češtině a ruštině rozdílné významy homofonních slov „krásný“ a „krasnyj“ a vysvětlení tohoto nedorozumění přenechává na divákovi, aniž by oba kontrahenti, Louka a Kolja, byli moudří z jazykové povahy jejich diskuse o kráse národních vlajek. To „jiné“, tedy to ruské v postavě Kolji, zůstává Loukovi, jenž ztělesňuje „vlastní“, nakonec cizí. Malý chlapec, který je ve filmu spojován s atributy ruského popřípadě sovětského (rudá vlajka, Lenin, stanice metra Moskevská²⁹⁾, ruské animované filmy), vystupuje jako projekční plocha alterace. Jinakost, která by se v okamžiku skutečné výměny rozplynula, nepůsobí však hrozivě, protože přichází v postavě dítěte. Film tak zůstává vězet ve vizuálním imagináru, aniž by však dosáhl roviny jazykové symbolizace. V kontextu společnosti se nemožnost komunikovat projevuje zvláště ve scéně s výsledkem, kterou charakterizují záměrná nedorozumění. Tímto způsobem sabotuje Louka vynucovanou komunikaci.

To, co je v politické rovině filmu prezentováno jako akt subverze, je filmem samotným, způsobem jeho natočení, odhaleno jako ideologie. Podobně nekomunikativně, respektive monologicky, utváří také film sám vztah ke svým divákům: i zde je zabraňováno

25) Srov. P. Brooks, c. d., s. 12. – Brooks upozorňuje na jiném místě (c. d., s. 201) na souvislost mezi potlačováním a návratem potlačovaného jako na základní figuru melodramatu. Také tento princip je v KOLJOVI uplatněn.

26) „Tento počet také představuje skoro deset procent absolutního počtu diváků, kteří v tomto roce přišli do kina, každý desátý tedy šel na KOLJU.“ Viz A. Halaďa, c. d., s. 39 a 40.

27) Srov. Loukův pokus navázat s Koljou kontakt a uklidnit jej poté, když na něj v metru zapomněl: „Kolja, neboj sa a nikam neuběhaj. Normálně ostaň v metro i my tě najdeme. Zdrávstvuj. Konec hlášení v ruském jazyce.“ Z. Svěrák, c. d., s. 102.

28) Tamtéž, s. 37.

29) Stanice Moskevská je v této souvislosti zvláště zajímavým symbolem; koneckonců měla být, jak zamýšleli její stavitelé, architektonickým výrazem česko-sovětského přátelství. A přesně jako místo setkání ji Svěrák také uplatňuje. K metru jako symbolu socialismu srov. Vladimír Macura, *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989*. Praha 1992, s. 88 – 96.

komunikaci jako střídání promluvy, jako dialogu. Tím, že je ve filmu, který nepřipouští žádné mezery ve své symbolické textuře, vše ukázáno, dosazuje film na místo subjektivní imaginace diváků vlastní obrazy svého imaginárna.

Svou povahou projekční plochy a realizace intersubjektivních obrazů představ o nacionální bytostnosti je KOLJA víc než pouhou mediální simulací zdařilého vztahu mezi Čechy a Rusy. Svěrákův film je také výrazem toho, že v Čechách chybí historický diskurs, v němž by mohli koexistovat Rusové a Češi.

4. Otcové a synové

Svěrákův film je protkán vzorci rodinných vztahů. Ve velké socialistické rodině se však tyto vztahy důkladně zapletly: Lenin figuruje jako *děduška*, jako dědeček, Louka, který by svým věkem musel být Koljovým dědečkem, se stává jeho otcem. Tím Svěrák ukazuje také tradiční koncepci vzájemných vztahů socialistických států jako vztahů „bratrských zemí“ a převrací v něm panující poměr sil.³⁰⁾

Otec představuje v Lacanově psychoanalýze zákon a symbolický řád. Louka se však nejdříve brání převzít tuto roli, a to ve sféře reality hned dvakrát, když nechce nést za Kolju odpovědnost a vysvětluje Kláře, že je starým mládencem a že nikdy nechtěl mít děti. Jeho odmítání „být dospělým“ je zároveň odmítáním stát se sám zástupcem symbolického řádu socialismu. Film toto odmítání nejen že předvádí, ale dokonce i explicitně vyjadřuje hned v úvodní scéně filmu, když Klára komentuje Loukovy sexuální návrhy větou: „Ty hajzle, kdy tě ta puberta pustí?“³¹⁾ Zákon otce (*loi-du-père*) reprezentuje v Československu jakožto satelitní zemi Sovětský svaz. Zákon, který je uznáván jen pod nátlakem a na povrchu, zatímco pod povrchem nadále a navzdory trvá (národní) touha.

Tuto interpretaci potvrzuje také Loukův věk: v roce 1988 je Loukovi pětapadesát³²⁾ a je v „pubertě“, což je analogie zadržného vývoje země (uchopení moci komunisty v Československu); neuzavřený vývoj k celistvému subjektu zrcadlí závislost státu na Sovětském svazu. Jako by se čas a psychický vývoj subjektu zastavily socialistickým uchopením moci a puberta se stala trvalým stavem. Loukovo pozdní otcovství se vyvíjí analogicky k disidentskému občanskému hnutí jako jistý druh alternativního symbolického řádu, který se nakonec ukáže silnějším než symbolický řád politicky předurčený. Tato forma symbiotického otcovství, kterou Louka během děje rozvine, byla pro pozdně socialistickou společnost fantasmatem, protože reálný český otec předpřevratové éry se o své děti staral málo nebo se o ně nestaral vůbec.³³⁾

30) Kromě toho je aktualizována představa, pocházející z doby národního obrození, o slovanské rodině národů, v níž Rusko zaujímá význačnou pozici.

31) Srov. Z. Svěrák, c. d., s. 8. – Smyčec, kterým Louka nadzvedává Klářinu sukni, zde jasně funguje jako jistý druh náhradního falu.

32) Srov. tamtéž, s. 5.

33) K roli matky a tím i k roli otce v pozdním socialismu a v době bezprostředně po převratu srov. Marie Čermáková, *Sociální postavení ženy v československé společnosti*. In: Hana Havelková (Ed.), *Lidská práva, ženy a společnost*. Praha 1992, s. 49 – 59; dále Marie Čermáková – Lumír Gatnar, *Ženy v sociální struktuře 1991. Výzkum pracovních a životních podmínek žen v České republice a Slovenské republice*. Praha 1992.

Loukovo pozdní otcovství koresponduje s Kláříným pozdním mateřstvím ve věku pětácti let. Její těhotenství, které je tematizováno v závěrečné scéně, signalizuje konec umělé neplodnosti společnosti. Teprve naprostá nezávislost umožňuje začátek reprodukčního cyklu,³⁴⁾ teprve teď se Louka stává potentním a nepotřebuje už žádnou protézu.

Fakt, že se nad-otec objevuje znovu v podobě malého chlapce, naznačuje, že k vypořádání se s traumatem sovětské okupace ve Freudově smyslu nedošlo. Přinejmenším v tomto filmu. Návrat vytěsněného má zde domestikovanou podobu. Agrese, nenávist, vztek nejsou připuštěny, jsou zapovězeny vzhledem k postavě, v níž zde vše sovětské vystupuje.³⁵⁾ A Loukova matka, která tyto pocity artikuluje a zůstává nesmiřitelnou, je podivná postava, stará žena, která chce toto trauma zachovat jako trauma a sabotuje jeho opakování. Sabotuje tak i smíření, které film inscenuje.

Závěrečná scéna ukazuje Československo, Prahu, z níž je eliminováno *jiné*. Loukova relokační je umožněna teprve dislokací Rusů. Také v tomto kontextu zůstává film věrný svým postupům, že prezentuje symptomy, které je možné číst až při zpětném pohledu. Ruští vojáci v Loukově rodném městě reprezentují Sovětský svaz, který ztratil svoji jednolitost a stabilitu.³⁶⁾ Jsou to Rusové, kdo se pohybuje, a ne Češi. Poté, co jsou Rusové zase vykázáni do prostoru mimo Čechy, jsou Čechy opět tou vlastí, kterou vykouzluje hudebníci za Kubelíkova dirigování. Také Louka se vrací z pohřebního a lázeňského orchestru zpět do národního orchestru, vrací se také z okraje do středu Prahy.

Tato závěrečná scéna otevírá perspektivu filmu od individuálního (od jednoho jediného hudebníka Louky) ke společenskému, totiž k orchestru. Zde je divákovi nabízena „třetí identifikace“³⁷⁾, která přesahuje sexuální a také cinematický kontext. Nabídka identifikace v tomto filmu se nyní vztahuje na imaginární společenství všech Čechů. Je jim nabídnuto smířlivé zacházení s dějinami, které nechává prožité utrpení ustoupit možností přítomnosti a nově získané pospolitosti, z níž zůstává vyloučeno vše cizí.

Svěrákův KOLJA virtuózně pracuje se symptomy, jako s nimi pracují hollywoodské filmy. Jako „národní událost“³⁸⁾ je film sám symptomem formy vypořádání se s minulostí; jenže tato forma sází na vytěsnění, místo aby spoléhala na zpracování.

Přeložil Josef Vojvodík

34) I v tomto případě jde samozřejmě o fantasma, protože ve skutečnosti a v důsledku událostí roku 1989 porodnost v českých zemích i v ostatních post-socialistických zemích klesá.

35) Také sovětské vojáci, kteří se ve filmu objevují, nepůsobí hroživě. Také oni prosí o pomoc, vodu, což je jim zapovězeno, jsou, jak se zdá, závislí na libovůli Čechů a reagují dobromyslně na odmítání, s nímž se setkávají. Srov. Z. Svěrák, c. d., s. 84 a 88.

36) Ačkoliv tato nová pohyblivost se zatím nejeví jako pohyb, znamenající odchod a zmizení: srov. Loukův komentář k přítomnosti sovětských vojáků v Čechách: „Jsou tady nafurt. Akorát pendlují sem a tam.“ Tamtéž, s. 88.

37) K tomuto pojmu srov. Anne Friedberg, *A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification*. In: E. Ann Kaplan (Ed.), *Cinema and Psychoanalysis*. London – New York 1990, s. 36 – 46, cit. s. 38.

38) Srov. O. Štindl, c. d., s. 131.

Dr. Anja Tippnerová (1963)

Vystudovala slavistiku, germanistiku a anglistiku na univerzitách ve Frankfurtu a v Hamburku. Na začátku devadesátých let pracovala rok a půl jako lektorka němčiny na FF UK. Nyní působí jako odborná asistentka na katedře slavistiky Christian-Albrechts-Universität v Kielu, kde vede semináře ruské literatury a literární a kulturní teorie. Věnuje se českému surrealismu, teorii avantgardy, *gender studies* a problematice intermediality a vizuality. – Přítomná studie byla napsána výhradně pro Iluminaci.

(Adresa: Slavisches Seminar, Christian-Albrechts-Universität, Leibnizstr. 10,
D-24105 Kiel, Deutschland; e-mail: tippner@slav.uni-kiel.de)

Kolja

Biograf Jan Svěrák / Portobello Pictures / Pandora Cinema / CinemArt / Centrum českého videa, 1996

Režie: Jan Svěrák. **Námět:** Pavel Taussig. **Scénář:** Zdeněk Svěrák. **Kamera:** Vladimír Smutný. **Střih:** Alois Fišárek. **Hudba:** Ondřej Soukup; skladby Antonín Dvořáka a Bedřicha Smetany. **Zvuk:** Zbyněk Mikulík. **Výprava:** Miloš Kohout. **Kostýmy:** Katarína Hollá. **Produkce:** Eric Abraham, Ernst Goldschmidt. **Hrají:** Zdeněk Svěrák (František Louka), Andrej Chalimon (Kolja), Libuše Šafránková (Klára), Ondřej Vetchý a Nella Boudová (Brožovi), Stella Zázvorková (maminka), Ladislav Smoljak (Houdek), Irina Livanovová (Naděžda), Sylvia Šuvadová (Blanka), Lilian Malkinová (teta), Karel Heřmánek (Musil), Jiří Sovák (Růžička) ad.

Další citované filmy:

Kramerová versus Kramer (Kramer vs. Kramer; Robert Benton, 1979), *Tři muži a nemluvně* (Tree Men and a Baby; Leonard Nimoy, 1987).

SUMMARY

KOLJA AS SYMPTOM

Ideology, Phantasm, and the Nation in Jan Svěrák's Film

Anja Tippner

This article deals with Jan Svěrák's award-winning film *Kolja* from a psychoanalytic perspective that is informed by Slavoj Žižek and Jacques Lacan. *Kolja* is read here as a paradigmatic case of an **ideological phantasm** resulting from a suppression of the past. Svěrák conceptualizes the complicated relationship between Russians and Czechs in the form of a family (**melo**)drama. With this focus on family ties and structures Svěrák's film calls for a psychoanalytic reading. The analysis proceeds from the Žižekian premise that "the function of ideology is not to offer us a point of escape from our reality but to offer us the social reality itself as an escape from some traumatic, real kernel". The film is seen as an ideological screen put up in front of a real kernel. The political and social changes in the wake of the 1989 revolution can be regarded as such a traumatic event. In staging the political and the family drama of dependency Svěrák makes ample use of Czech cultural myths. Thus aiming at an identificatory viewing of the film.

Svěrák depicts the whole process of political transformation as a belated *coming of age* after years of political subjugation by the Soviet Union. This **deferral** of national and personal independence is depicted with hindsight years after the real events took place. Guided by the new master-signifiers – democracy and market economy – **symptoms** of decay are now already incorporated in a only superficially monolithic and stable socialist system. One of the recurring symptoms is death which is staged by the omnipresence of the graveyard, funeral music, and coffins in the film. This motif can be interpreted as a symptom only retroactively, as is shown in the film, whose protagonist voice their conviction in the immortality of the socialist system. The film thus turn into an example of **deferred action** as evoked by Freud and Lacan.

Another preoccupation of the film is the **Imaginary** in the Lacanian sense. The film abounds with incidences of distorted self-perceptions, e.g. when the Czech Louka turns into a father for the little Russian boy Kolja thus reversing the political power structure and folding in the social reality into subjective Imaginary. The **melodrama**, i.e. the story of a son lost and found, is the ideal filmic genre for his subject, because as Peter Brook pointed out, the melodrama is by nature conservative and ambivalent towards the past. Louka appears as a double of the spectator, incorporating the spectators' desire for psychic and national independence (which is finally achieved in the end of the film when Louka is depicted as a father-to-be, this time of his own child, and as a reinstated member of the philharmonic orchestra playing *Má vlast*), thus turning into an *Ideal-Ich* for every Czech citizen. Svěrák's film achieves this by appealing not only to the primary identification of the spectator with the camera but also by confronting the spectator with this imaginary mirror image. The melodramatic staging of the Imaginary provides the spectator with the double pleasure of self-pity and monopathic sentiment.

Due to its technical perfection KOLJA becomes a perfect screen for Reality, replacing the subjective imagination of the spectator with its own images, its own Imaginary. The return of the political father in the shape of a little boy is another symptom which hints at an upcoming reversal of the symbolic order since the father represents in Lacanian theory the law and dominant structuring force. Svěrák's KOLJA is an idealized version of the 1989 revolution. And it is no wonder that it has become a "national event", as one critic wrote, being symptomatic of the Czech attitude towards history. An attitude implying **collective repression** instead of **overt working-through** the traumatic political and social changes.

Translated by Michal Bregant

Články

LES CAHIERS DU CINÉMA

Část II – První čísla, první potyčky¹⁾

Antoine de Baeque

Champs-Élysées číslo 146

čili Jak se začíná s vydáváním filmového měsíčníku

Po celý rok 1950 usiluje Jacques Doniol-Valcroze, pokračovatel Auriolův, povzbuzován Bazinem, který se v sanatoriu zotavuje po záchvatu tuberkulózy, o to, založit časopis, který by nahradil *Revue du cinéma*. Pokládá to za svou povinnost a zároveň i šanci. Za povinnost především vůči památce svého učitele Jeana George Auriola, jehož odkaz by chtěl dále rozvíjet. „Připadá mi přímo ohromující,“ zapisuje si 22. února 1951 do deníku, „kolik společného jsem toho s J. G. měl, dokonce i v záležitostech intimních. Tak třeba když respektuji podíl, který musí vždycky zůstat vyhrazen humoru a duševnímu zdraví, připadá mi, že jsem jeho dvojníkem a on že svým způsobem v několikerém ohledu ve mně žije dále...“ Za šanci proto, že by si na tomto ambiciózním podnikání mohl koneckonců vybudovat svou kariéru. Roku 1950 už sice Doniol-Valcroze dávno není onen zahálčivý dandy z doby těsně poválečné, jak se sám nelítostně ve svém deníku v prosinci 1945 vylíčil: „Zvenčí by se leckomu mohlo zdát, že život, který vedu, je velice příjemný. Večeře ve společnosti, divadelní, filmová představení, módní přehlídky. Pod tím vším se skrývá velká bída. Bída duševní, i bída ve vlastním smyslu slova, protože nemám vůbec žádné peníze.“ Započal totiž brzy nato svou dráhu novinářskou, kterou zaměřil na dvě své záliby, na lásku k filmu, nejprve v *Cinéma*, potom v *Revue du cinéma*, či jako pořadatel *Objektivu 49* a *biarritzského festivalu*, a pak na svou zálibu v eleganci, díky níž se mohl stát posuzovatelem při módních přehlídkách a vedoucím redaktorem pánského módního žurnálu *Messieurs*. Doniol je totiž nejen kritik, ale také výborný organizátor. Dovede sestavit redakci, vybrat spolupracovníky, uhlazovat nesrovnalosti, udržovat onen minimální soulad, který je pro práci v časopise nezbytný.

Proto také bezesporu cítí, že je naprosto nutné, aby existoval orgán, který by byl s to roztržštěné a konkurující si tendence sdružovat. Na začátku roku 1950 se s tímto svým přáním svěřuje v dlouhém dopise Jeanu Cocteauovi, kterému navrhuje založení časopisu spojeného s *Objektivem 49*: „Vy víte, jak by mě těšilo a bavilo dělat tam ‚praktika‘ a že

1) Přítomný text je pokračováním článku Antoine de Baeque, *Les Cahiers du cinéma. Dějiny jednoho časopisu*. „Iluminace“ 10, 1998, č. 3, s. 5 – 32 (pozn. red.).

na jeho existenci podle mého soudu závisí budoucnost Objektivu 49. Točíme se bohužel stále v kruhu a bylo by třeba vážně se tím zabývat. Celkem vzato jsem poněkud deprimován. Nedávno mi bylo třicet a uvědomil jsem si, jak ubohou, sterilní a nevýnosnou existenci vedu. Nemohu se donekonečna – zvláště, když mám v úmyslu se oženit – starat o Objektiv 49 a mít z toho jenom nepříjemnosti, komplikace a žádný materiální užitek, což mě nutí žít z toho, co mi poskytne má rodina. Ostatně by podle mého názoru bylo vysloveně škodlivé, kdyby Objektiv 49 vůbec nic „nevynášel“ a „nepřinášel“. Opravdu si myslím, že by vydávání časopisu všechno vyřešilo...“ Doniol byl sám k sobě vždy velice náročný. Roku 1950 udělá všechno pro to, aby svou lásku k filmu postavil na pevný základ a svůj časopis založil.

Ale Gallimard není ochoten vydávat Revue du cinéma znovu. Je třeba zkoušet to jinde. Právě jsme viděli, že mělo původně jít o vydávání spojené s Objektivem 49. Cocteau, pod jehož záštitou filmový klub existuje, požádá dokonce Rogera Leenhardta, zda by se neujal intelektuálního vedení, podporován „praktikem“ Doniolem-Valcrozem. Navazují se kontakty s několika nakladateli, jenže špatná finanční bilance na ně působí nepříznivě a odrazuje i ty nejzanícenější. Leenhardtovi a Cocteauovi to poněkud vezme chuť do dalšího podnikání. Bazin je po druhém těžkém záchvatu tuberkulózy zcela izolován v Pyrenejích. Doniol zůstává sám, ale nevzdává se. Na jaře 1950 svitne první naděje. Paul Flammand, ředitel malého nakladatelství Le Seuil a Bazinův dobrý známý, si to dlouho rozmýšlí, ale nakonec se tohoto pokusu přece jen neodvází. Až v listopadu 1950 se naskytne příležitost díky Léonidu Keigelovi. Ten vlastní spolu se svým švagrem Jacquesem Magem v Paříži několik kin, jmenovitě Broadway, které patří k jeho distribučnímu okruhu Cinéphone. „Právě tady jsme viděli Hustonova MALTÉZSKÉHO SOKOLA a také jeho ASFALTOVOU DŽUNGLI, Wellesovu DÁMU ZE ŠANGHAJE, DÁMU Z JEZERA a JÍZDU NA RŮŽOVÉM KONI od Roberta Montgomeryho, V BROOKLYNU ROSTE STROM od Kazana, PŘÍBĚH Z PALM BEACH a SULLIVANOVY CESTY od Prestona Sturgesa, ŽIJÍ V NOCI od Nicholase Raye, NĚKDE V NOCI od Mankiewicz a celou sérii Cukora,“ vzpomíná labužnický Doniol-Valcroze v Keigelově portrétu, který píše po jeho smrti v srpnu 1957.²⁾

Keigel si pro svou zálibu v americkém filmu získal respekt a přátelství celé skupiny mladých kritiků. A tak se s naprostou samozřejmostí podílel na hnutí Objektivu 49 a jeho různých podnicích. Tehdy se s ním Doniol a Bazin seznámili. Keigel skupině vydatně pomáhal, obstarával pro ně filmy, zajišťoval sály, staral se o reklamu. Organizátorům biarritzského festivalu dokonce často zapůjčoval jednu ze svých místností nahore na Champs-Élysées, v srdci francouzského filmového světa. Když zanikla Revue, býval rovněž svědkem diskusí o tom, jak ji znovu přivést k životu. Doniol píše dále: „Na podzim roku 1950 jsem si pomalu začínal zoufat, že nedodržím svůj slib Auriolovi a nebudu moci pokračovat v jeho snahách. A právě tehdy mi Léonide Keigel, který věděl o mém trápení a viděl, jak spolu s Bazinem pročesáváme Paříž, navrhl, že by zmíněný časopis založil spolu se mnou. To bylo v listopadu 1950. K čemu se nemohli odhodlat odborníci, do toho se on pustil bez obav.“³⁾ Potom už jde všechno velice rychle. Jedna z kanceláří Cinéphonu je přeměněna v pracovnu nového nakladatelství,

2) Srov. „Cahiers du cinéma“ 1957, č. 74 (srpen).

3) Tamtéž.

založeného v lednu 1951 pod názvem Éditions de l'Étoile, to proto, že leží nedaleko náměstí téhož jména.

Doniol-Valcroze tedy má svůj časopis, do ediční rady však přibývá ještě jeden člen: Joseph-Marie Lo Duca. Doniol vysvětluje: „Podnik měl zpočátku k dispozici pouze omezené prostředky a nebylo pomyšlení na to, že by své spolupracovníky mohl slušně platit, a tak jsem si na své zatracené živobytí musel vydělávat jinde, totiž jako šéfredaktor jednoho pánského módního žurnálu... (Byl to magazin Messieurs). To mi zabíralo čas, Bazin byl kvůli nemoci stále daleko od Paříže; Keigel mě proto požádal, abych našel někoho schopného, kdo by se zároveň vyznal v oboru. Obrátili jsme se na Lo Duku, který měl památku Jean-George Auriola ve velké účtě a jehož kompetence a dynamismus byly nesporné.“⁴⁾ Lo Duca skutečně přispěl do několika čísel Revue du cinéma a dobře znal Objektiv 49. Má tedy vztah k „nové kritice“ a přitom jeho zkušenost a pohotovost poskytují nakladateli dostatečnou záruku. Lo Duca už totiž má jisté jméno. Jako velice mladý vydal *Dějiny filmu*, jež byly přeloženy do mnoha jazyků, a spolu s Maurice Bessym dvě studie, o Mélièsovi a Lousi Lumièrovi. Navíc má Lo Duca, a toho si Keigel obzvlášť cení, dobré jméno mezi kritiky: pravidelně přispívá do Cité Soir, na konci čtyřicátých let se stal členem poroty ceny Louise Delluka a řídí sestavování programu v Cinéma d'Essai na avenue des Ternes, založeném Francouzskou společností filmové kritiky v lednu 1950. Bylo tam možno vidět filmy Wellesovy, Rosselliniho, Renoirovy, Wylerovy či Flahertyho, oblíbených tvůrců nové kritiky. Lo Duca však má pro skupinku v Cahiers ještě jednu cennou přednost: není pouze elegantním kritikem, svými zálibami a způsobem psaní dosti blízký Jacquesi Doniolu-Valcrozovi, vyzná se také v typografii. Právě on zhotoví definitivní maketu obálky a nakreslí „jedničku“, která se stane jedním z důležitých poznávacích znamení prvních čísel Cahiers du cinéma.

V únoru 1951 se tedy vše zdá být připraveno. Doniol si může do deníku poznamenat: „Vítr je, zdá se mi, příznivý: loďka by měla vyplout.“ Bazin zajel na skok do Paříže a saje do sebe vzduch nové pracovny. Práce na časopise je v plném proudu, obsah prvního čísla už skoro úplně hotový, a co je obzvláště povzbuzující, už je rezervováno i několik stránek pro reklamu, jako třeba pro Společnost zářivek, Simplex, továrnu na projekční materiál, či pro Gaumont, distribuující film DRAHÁ KAROLÍNA. Zbývá jeden jediný problém – totiž název časopisu. Doniol zachycuje atmosféru pracovny na Champs-Élysées č. 146 ve svém deníku lépe než kdokoliv jiný:

„Dne 10. února 1951. Zima. Slunce. Dnes ráno malá válečná porada v místnostech Cinéphonu. V lednu už jsme měli schůzku v Keigelově pracovně kvůli založení nakladatelství Éditions de l'Étoile, ale dnes zasvěcujeme svou „vlastní“ pracovnu. Je velická, dlouhá a velká okna směřují na Champs-Élysées. Ani se nemusíme moc naklánět, abychom viděli na Vítězný oblouk. Nejdřív jsem tu sám s Keigelem. Hovoříme o praktických detailech. Ukazuje mi dopis z tiskárny Imprimerie Centrale du Croissant. Potvrzuje se v něm, o čem jsme se tam dohodli minulý týden. Takže tam budeme tisknout, několik metrů od kavárny, kde byl zavražděn Jaurès. Potom mluvíme o „personálu“. Tajemníkem redakce má být Renaud de Laborderie a administrátorem André Rossi (z Filmotéky, vlastně vyštvaný z ní). Pro sekretářku už nemáme peníze. I když potřebujeme někoho

4) Jacques Doniol-Valcroze, *Histoire des Cahiers*. „Cahiers du cinéma“ 1959, č. 100 (říjen).

na přepis textů. Pokouším se K. o tom přesvědčovat. Přichází Bazin. (Lo Duca zatelefonoval, že nemůže přijít.) Mluvíme o tom, kdy časopis vyjde. K 15. březnu už se to nestihne, ale k 1. dubnu by to už mělo být. Podstatné je, aby to vyšlo před výročím smrti Jeana George. Rychle přehlédneme obsah prvního čísla. Vypadá dobře. André tam má článek o „hloubce záběru“. Astrukův je tam také. Lo už obstaral deset stránek reklamy (čemuž se velmi divím). The last but not least, otázka názvu. Vracíme se k titulu Du cinéma [O filmu], jak navrhuje Gaston Gallimard. Keigel je spíš pro, Bazin neví, já jsem velice proti. Připadá mi to nuceně „moderní“. Roztáčí se tedy valčík návrhů: Cinématographe (aby měl radost Cocteau), Cinéart (směšné), Caméra, Objectif (na památku Objektivu 49), Le Magazine du cinéma (příliš se podobá Schérerově Gazette), Film, La Revue du film, L'Art du film atd., o ostatních pomlčím.

Já: Navrhuji – Filmové sešity [Cahiers du cinéma].

Bazin: Hmm...

Keigel: Proč sešity?

Já: Proč ne?

Keigel: To je něco pro školáky, žádný název časopisu.

Já: Sešit je svazek navzájem spojených listů papíru. A my přece budeme spojovat listy o filmu.

Bazin: Hmm... rozhodně to není titul právě běžný.

Já: Pokud je mi známo, existují jediné Cahiers de la Pléiade.

Bazin: Existovaly také Péguyho Cahiers de la Quinzaine.

Keigel: Ach...

Já: Takže?

Keigel: Ne, není to dobrý nápad. Je mi líto.

Bazin: Zrovna moc nadšený tím nejsem. Přemýšlím, jestli... jestli by nebylo lepší Cinématographe.

Keigel: To působí... moc učeně. Asi by se to dobře neprodávalo.

Já: Takže sešity tedy zavrhuje?

Bazin: No... poslyš, Jacquesi, ještě o tom popřemýšlíme... Několik dnů na to ještě máme...

Konec rozhovoru. U toho zůstalo.⁵⁾

Po všem tomto rozhodování je tedy první číslo na světě a vychází 1. dubna 1951. Radost z podařeného díla zkalí jedno nepříjemné nedopatření. Bazin toho dne není v Paříži, zotavuje se v Pyrenejích. Když se odtamtud za nějakých deset dní vrátí a může si konečně jeden výtisk prolistovat, hledí na něj nejprve s hrdostí, potom však zklamaně: jeho jméno mezi zakladateli chybí...⁶⁾ Lo Duca, který toto číslo připravil, téměř docela sám, Bazina v redakci neviděl a usoudil, že je to jenom poradce a ne řádný člen redakce, a v této víře podepsal imprimatur. Bazin se přes toto zklamání přenesl a bude s Lo Dukou spolupracovat ve shodě, přesto však toto opomenutí vyvolá v redakci určitou stísněnost: „Oč víc

5) Tato citace z Doniolova deníku je převzata do prvního dílu faksimile žlutých Cahiers; *Les titres auxquels vous avez échappé*. Paris 1987.

6) O Bazinově zklamání podrobně viz Dudley A n d r e w, *André Bazin*. Paris 1983, s. 160n. (Lo Duca tuto verzi popírá, ale tato událost se patrně nikdy beze zbytku nevysvětlí.)

se dařila spolupráce mezi Bazinem a mnou, o to víc vážla, pokud šlo o Lo Duku, který připravil první číslo prakticky úplně sám a jehož výkonnost – a chuť k ní – závisela hodně na tom, zda bude mít v rukou veškerou pravomoc,“ komentuje to Doniol.⁷⁾ A tak přesto, že po více než tři roky v redakci časopisu pravidelně pracuje, referuje tam o festivalech v Cannes a Benátkách, o svých cestách za objevování španělského či mexického filmu a především o svém největším objevu: neporušeném negativu Dreyerova UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ, pokládaném tehdy za ztracený, nemá Lo Duca nikterak rozhodující vliv na vydavatelskou linii. Bývá jen málokdy žádán o radu při závažných rozhodnutích či při přípravě zvláštních čísel a přestává s časopisem spolupracovat na podzim 1954; jeho místo v trojici hlavních redaktorů pak v březnu zaujme Eric Rohmer. Patří k zakladatelům Cahiers, neboť se plně podílel na jaře 1951 na jejich vzniku, přesto však v něm nezanechal svou osobní pečť, i když svými studiemi o erotismu a literatuře nemálo přispěl k tomu, aby se pozornost zaměřila na jeden rozhodně ne zanedbatelný námět té doby: na zobrazení ženy ve filmu.

Jedna etapa na cestě André Bazina

Když začínají Cahiers du cinéma vycházet, nachází se André Bazin na vrcholu své tvůrčí síly. Zároveň však také v kritickém úseku své životní dráhy, vždyť je-li rok 1949, kdy je plně uznáván za čelného představitele nové kritiky sdružené kolem Objektivu 49, pro něho šťastný, protože patří k organizátorům biarritzského festivalu a stává se otcem chlapce jménem Florent, stihne ho v roce 1950 hned několik protivenství: rozepře a rozkol mezi kritiky, potíže v Biarritzu, starosti s finančním zajišťováním seriózního filmového časopisu, smrt Emmanuela Mouniera, duchovního otce Bazinova, stejně jako všech levicově katolických intelektuálů kolem časopisu Esprit, a pak ovšem hlavně na konci ledna 1950 nemoc, když je poslán do nemocnice s akutním záchvatem tuberkulózy. Nemocí se nedá vyvést z míry a ani později se nerozpakuje zavtipkovat si v některých článcích Cahiers na účet svého „neduživého těla“ – „Morální situace na oficiálních festivalech nebyla v roce 1950 o moc lepší než můj fyzický stav.“⁸⁾

Pracovní vypětí roku 1949 podlomilo jeho síly, a tak musel v letech 1950 a 1951 trávit dlouhé měsíce v nemocnicích, sanatoriích a na klidných místech daleko od Paříže. Využívá však výhod tohoto nedobrovolného odpočinku. Od roku 1945 psal bez oddechu pro časopisy Parisien, Écran français, Revue du cinéma, Observateur, Raccords, teď si konečně může udělat čas na bilanci vlastního kritického psaní a ponořit se do četby. „Neocitl jsem se na loži utrpení, nýbrž na loži odpočinku... v posledních čtyřech letech jsem se prakticky nedostal k žádné hlubší intelektuální činnosti a nic pořádného nepřčetl ani nenapsal,“ svěřuje se v dopise z 15. března 1950.⁹⁾ Snaží se tedy vytěžit ze své nemoci to nejlepší, čte jako za války filosofická a literární díla a napíše celou řadu zásadních článků věnovaných vztahu filmu k ostatním druhům umění, z nichž se bude

7) Viz pozn. 4.

8) „Cahiers du cinéma“ 1952, č. 13 (červen).

9) Bazin v dopise Denise Palmerové ze dne 15. března 1950, viz D. A n d r e w, c. d., s. 155.

skládat druhý svazek jeho souboru *Co je to film?* O filmových novinkách ze vzdálené Paříže je pravidelně informován svým „adoptivním synem“ Françoisem Truffautem a může si za těchto okolností v klidu vypracovat syntézu všech těch do stovek jdoucích způsobů nazírání na filmy uvedené po osvobození. K tomu, aby bylo možno porovnat takové množství děl – bezpochyby do této doby největší –, je zajisté třeba trochu klidu. Bazin se tedy v době vzniku Cahiers může do kina vrátit s duchem posíleným bohatou syntézou a s osvěženým pohledem. V tomto ohledu nemůže filmový časopis vzniknout v době pro něho příhodnější, neboť mu to dává možnost podrobit svou schopnost kritické analýzy i soudnosti zkoušce konfrontace s náročnými čtenáři. Sám o tom ostatně už ve 4. čísle časopisu napíše: „Z důvodů nezávislých na mé vůli jsem do kina nemohl chodit déle než celý jeden rok, vrátil jsem se k tomu tudíž s jistou svěžestí úsudku, která se při denním vykonávání povolání kritika víceméně stírá.“

Nehodlám se tu podrobně zabývat životopisem André Bazina, ostatně zevrubně vylíčeném v knize Dudley Andrewa.¹⁰⁾ Chci tady zdůraznit jenom to, co se mi pro vznikající Cahiers zdá být podstatné, čili tři aspekty jeho analýzy a jeho psaní: nerozlučné sepětí realismu kinematografického záznamu a jeho duchovní souvztažnosti, pojem nečistého filmu, jak k němu dospěl při zkoumání poměru filmu k ostatním uměním, a zřetelně vyhraněná orientace na některé tvůrce, na Wellese, Rosselliniho, Renoira.

Základy Bazinova pojetí realismu jsou, jak jsme viděli, objasněny v jeho první velké studii, *Ontologii fotografického obrazu* (*Ontologie de l'image photographique*). Film je moderním uměním par excellence, neboť umožňuje nový přístup k realismu. V malířství je princip realismu závislý na umělcově schopnosti vystižení skutečnosti; fotografie se jí zmocňuje bezprostředně, avšak ve stavu strnulém. Ke kořenům realismu může proniknout jedině film, to jest objektivní, ontologické, uměním nezprostředkovávané zaznamenávání světa. Základním Bazinovým východiskem tedy je: realismus, základ filmu, vychází z absolutní pravdivosti zaznamenávané skutečnosti. „Film nám osobu zpřítomňuje,“ napíše, když chce stručně vyjádřit, nakolik je svět v tom, co je zaznamenáno, skutečně přítomen, a co by po vzoru oněch četných metafor, při jejichž volbě míval Bazin takové štěstí, bylo možno přirovnat k přítomnosti Kristova těla v hostii díky opakujícímu se zázraku transsubstanciaci. Pro Bazina je filmové plátno transsubstanciací skutečnosti a je to jev, který má jméno: realismus. To, co pokládá za podstatné, je vznik díla, v tom spočívá jeho objektivita. Pro Bazina je vznik filmu naporád daleko důležitější než konečný produkt, k němuž přistupuje s nedůvěrou, protože může být zmanipulován strihem. Skutečnost, kterou vidíme, je důležitější než pravidlo, které ji přetváří, a „umění“ záznamu skutečnosti se jmenuje režie nebo dramaturgie. Bazin

10) Kromě biografie Dudley Andrewa se lze o Bazinovi a jeho vlivu dočíst také v těchto textech: Eric Rohmer, *La somme d'André Bazin*. „Cahiers du cinéma“ 1959, č. 91 (leden); Alexandre Astruc, *Une façon d'aimer*. Tamtéž; Roger Leenhardt, *Du côté de Socrate*. Tamtéž; Gérard Gozlan, *Les délices de l'ambiguïté: éloge d'André Bazin*. „Positif“ 1961, č. 47; Jean Narboni, *Le style d'André Bazin*. In: André Bazin, *Cinéma français, de la Libération à la Nouvelle Vague, 1945 – 1958*. Paris 1983, s. 9 – 15; Serge Daney, *André Bazin*. „Libération“ 19. 8. 1983. Většina Bazinových textů byla znovu vydána ve čtyřsvazkovém souboru: André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris 1958 – 1962; reedice (zkrácená v jednom svazku) Paris 1981. (Srov. český výbor André Bazin, *Co je to film*. Praha 1979; pozn. red.)

pokládá dramaturgii zaznamenávání skutečnosti za daleko více žádoucí než způsob, jakým jsou spolu spojeny její součásti – a většina jeho žáků v Cahiers, kromě Godarda, se tímto pravidlem bude důsledně řídit, především pak Rohmer. Bazin je propracuje na některých konkrétních případech, z nichž je nejznámější jeho analýza dvou sekvencí z filmů Roberta Flahertyho, z NANUKA, ČLOVĚKA PRIMITIVNÍHO, a z PŘÍBĚHU Z LOUISIANY. První, kterou tu dává za vzor, je lov na tuleně z filmu natočeného roku 1922. Je vytvořena podle principu dramaturgie zaznamenávání: Nanuk se v jednom jediném dlouhém a objektivním záběru pokouší vyprostit zpod ledu na pobřeží lano s uloveným tuleněm. Působivost druhé sekvence, lov krokodýla, je podle Bazina menší, protože prošla přes střihačský stůl: na střídajících se záběrech, záběru – protizáběru, se jeden hoch snaží chytit krokodýla, a také on ho má přichyceného na laně. Avšak chlapec a krokodýl se objevují na dvou různých obrazech pospojovaných montáží. Princip objektivnosti při zaznamenávání skutečnosti je tak Bazinovi zárukou filmového realismu a jeho estetickým válečným pokřikem zůstane provzdy: „Montáž zakázána“.¹¹⁾

Co ale kamera přes skutečnost zaznamenává? Právě na této úrovni se setkáváme s „osobou“. Když Bazin hovoří o oné skutečnosti zaznamenávané kamerou, používá velice suggestivních metafor na způsob Herzogova záběru na vrcholu Annapurny: „Toto je film, Veroničin závoj na tváři lidského utrpení...“¹²⁾ V tomto obraze je takřka bezezbytku obsaženo, čím je Bazinova představivost obdařena – díky filmu je s to navzájem spojit realismus a jeho tajemství, to jest ducha. Tím Bazin bez ustání porušuje zásadu reality, kterou definoval jakožto samu filosofii filmu. To, co kamera ve skutečnosti zaznamenává, je tudíž ono „tajemné druhé“, abychom použili označení Mounierovo. Kamera formuje podobně jako „Veričin závoj“ z bezprostřední blízkosti skutečnost přímo v její objektivnosti a přes ono formování vystihuje a pak popisuje podobu tajemství. Onen svět se stává postižitelnou vlastností světa samého: realismus je oním záznamem, který prostřednictvím režie zpřístupní jak skutečnost, tak přes zadní projekci její rub, podobně jako se při křížové cestě Kristova tvář otiskla na Veričin závoj. Tohoto ducha, který celý jeden proud poválečného filmu (německého, francouzského, italského) bude po bludných cestách hledat v symbolismu, v nadzemské či expresionistické spiritualitě, chce Bazin postihnout v objektivně zaznamenané skutečnosti, v kamenech (například kostelů v Saintonges, jediného jeho filmového plánu) nebo v těle a pohybech děje. Tento neklid skutečnosti obsahující její vlastní tajemství bude mít na kritiku v Cahiers silný vliv. Například v pětadvacátém a šestadvacátém čísle Cahiers se tento neklid objeví v obraze, který si vymyslí Schérer – „spirituální tělesnost“ – na obranu Hitchcocka a Rosselliniho, v symbolickém obraze vytvořeném podle Bazinova „Veričina závoje“.

Druhým Bazinovým přínosem je pojem nečistého filmu. Staví ho proti estetice „čistého filmu“, jak ji razila avantgarda němého filmu. Kritika konce dvacátých let protestovala proti příchodu mluveného filmu hlavně tím, že ho degradovala na „filmované divadlo“ či na „rekomponovaný román“. Bazin tuto logiku velice inteligentně převrací: co když je

11) Bazinovy texty o Flahertym a montáži jsou přetištěny v prvním svazku souboru (André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris 1958 – 1962). Ještě podrobněji k tomu viz T ý ž, *Montage interdit*. „Cahiers du cinéma“ 1956, č. 65 (prosinec).

12) A. B a z i n, *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris 1958 – 1962, sv. 1, s. 54; reedice, s. 34.

film ve své podstatě umění nečistě, zušlechťované divadelností či románovostí, filmem „zaznamenávajícím divadlo nebo román“ stejně, jako zaznamenává skutečnost? Zase jednou si Bazin vypomáhá paradoxem: aplikuje axiom reality na film a divadlo, na román či malířství, zatímco „upravovatelé“ se zpravidla zaměřují na způsob vyjádření. Welles a Bresson filmuji Shakespeara a Bernanose „realisticky“, píše Bazin, poněvadž když režírují podstatu nějaké divadelní hry nebo románu, pronikají k objektivnosti zaznamenávaného, kdežto Aurenche nebo Bost, vyhlášení upravovatelé „francouzské kvality“, předkládají expresionistický pohled na díla, která zpracovávají, a postihují je toliko zvnějšku (jejich fiktivní efekty smíšené s reálnými), nikoliv sám literární text. Také v tomto ohledu byly četné Bazinovy práce na tento námět, o němž toho napsal vůbec nejvíce,¹³⁾ jedním z nejbohatších zdrojů podnětů v Cahiers du cinéma, k čemuž v prvních ročnících položil základ nejprve Bazin sám – analýzou DENÍKU VENKOVSKÉHO FARÁŘE ve třetím čísle –, a potom Truffaut ve svém proslulém manifestu *Jistá tendence francouzského filmu* (*Une certaine tendance du cinéma français*) z ledna 1954.

Třetí Bazinův odkaz Cahiers du cinéma: výběr tvůrců. Bazin formoval svůj způsob vidění v podstatě v kontaktu se třemi filmaři: s Rossellinim, Wellosem, Renoirem. Zvláště Renoir je jeho oblíbený tvůrce, toho objevil nejdříve a jím svou kariéru kritika završí, neboť o něm napíše své poslední dílo.¹⁴⁾ Tato „láska k Renoirovi“ je bezpochyby Bazinovým nejočividnějším a nejtrvalejším odkazem v Cahiers. Pokud jde o neorealistického filmaře, ten jako by se byl objevil vysloveně proto, aby potvrdil Bazinem právě odhalený axiom o realitě. V neorealistickém filmu a u Rosselliniho obzvláště se Bazin setká s dramaturgií záznamu skutečnosti tak, jak pro ni horuje. V listopadu 1946 zorganizuje v Paříži premiéru PAISY. Rossellini na ni přijel. Bazin nato své nadšení nad tímto filmem osvětlí v dlouhém článku, který roku 1948 vyjde v Esprit: *Filmový realismus a italská škola doby osvobození* (*Le réalisme cinématographique et l'École italienne de la Libération*). Bazin poukazuje na Rosselliniho odmítání přetvářet svět uměle tak, jak to činí obrovská většina ostatních filmů, vyzdvihuje způsob vidění italského režiséra, zachycujícího a zaznamenávajícího skutečnosti přímo u pramene, a označuje tento postoj za „fenomenologické stanovisko tváří v tvář světu“.

Tak jako Rossellini zapadá do teoretického rámce vytvořeného Bazinem takřka sám od sebe, Welles, zdá se na první pohled, ho narušuje, ba přímo vyvrací. Doboví kritici vyčítají Wellesovi příliš zbrkle jeho „expresionismus“. Jakpak se „expresionista“ může přizpůsobit světu Bazinovy kritiky? Kritik ostatně potřebuje jistý čas k tomu, aby Orsona Wellose pochopil, zatímco k tomu, aby do svého jazyka pojal Rosselliniho, mu postačí jeden jediný večer. Dlouho si s ním neví rady, ale neustále se k němu vrací: Welles je spolu s Rossellinim nejvýznamnějším soudobým filmařem. Roku 1951 se ve čtvrtém čísle Cahiers touto zneklidňující otázkou zabývá znovu: „Někdy, když mívám špatný den, trápí mě pochybnosti o géniu našeho drahého Orsona Wellose a ptám se, zda jsme ho přece jenom trochu nepřecenili, není-li naše nadšení do značné míry plodem historické

13) Bazinovy texty o vztahu mezi filmem a divadlem jsou většinou přetištěny ve druhém svazku souboru *Qu'est-ce que le cinéma?* (Srov. A. B a z i n, *Divadlo a film*. In: T ý ž, *Co je to film*. Praha 1979, s. 105 – 144; pozn. red.)

14) André B a z i n, *Jean Renoir*. Paris 1971.

konjunktury, zda jsme se „nenechali polapit...“ Ale teď (píše to poté, co viděl SKVĚLÉ AMBERSONY) jsem se zase na nějaký čas uklidnil: nemýlili jsme se v něm. V posledních letech se v Hollywoodu skutečně neobjevilo nic významnějšího než pan Orson Welles. Ani zdaleka. A nikdy to nelze přestat stále znovu a znovu opakovat.“ Welles je nejvýznamnější proto, že je paradoxně „nejrealističtější“. Bazin tady výtku „expresionismu“, s níž bylo pařížské uvedení OBČANA KANEA přivítáno, obrací naruby: právě v záznamu samém se Welles projevuje jako realista, a to ze všech největší, protože jeho režie skutečnosti si vybrala dokonale adekvátní filmový jazyk, hloubku záběru. Bazin se k tomu při některých sekvencích z OBČANA KANEA neustále vrací: zásada objektivnosti záznamu je u Wellese úzkostlivě respektována a nachází si svůj vlastní styl v hloubce záběru, jež mu umožňuje zmnožovat skutečnost v tomtéž filmovém záběru tím, že do něho uvede spoustu svých prvků či herců. Welles tedy natočí v jediném, „realistickém“ záběru zmnoženou skutečnost tam, kde by jiní režiséři potřebovali tři nebo čtyři záběry obrátě navzájem poskládané. Rosselliniho realismus je fenomenologický, Wellesův je vybudován na hloubce jeho pohledu. Od nynějška má Bazin „své“ tři tvůrce, na nichž postavil teoretické základy svého myšlení.

Eklekticismus jednoho časopisu, který byl dříve zralý než mladý

Cahiers du cinéma tedy při svém vzniku v roce 1951 mají v ruce nespočet trumfů. Bylo by skoro možno říci, že se zrodily v plné zralosti, že ve svých prvních číslech nepoznaly „mládí“ a že je časopis prožije teprve později, až bude vydavatelské pole z velké části dobyté tím, co je v roce 1950 pouhou skupinou „neohollywoodských cinemanů“, to jest asi tak po třiceti číslech, kolem roku 1954, až pod vlivem François Truffauta povede provokativní polemiku nad některými tvůrci, kterým se od kritiky vyšlé z Revue du cinéma ještě nemohlo dostat patřičného uznání, v první řadě nad Hitchcockem. A tak je historie prvních třiceti čísel Cahiers du cinéma dosti paradoxní: je to historie směřující pozpátku, s nesmírným množstvím tlaků, které sice sevřené svazky společenství neprotrhnou, ale povedou po mnoha srážkách k tomuto omlazení linie. Od tohoto momentu – označme za okamžik obrátu nepochybně zjednodušeně, ale s tou předností, že je známý, Truffautův manifest *Jistá tendence francouzského filmu* z ledna 1954 – je Revue du cinéma mrtvá. Revue zemřela, ať žijí Cahiers, může teď provolávat sbor „cinemanů“, z nichž si v roce 1950 dělal legraci Doniol-Valcroze. Ale historie tohoto převzetí moci je zajímavá pro odpor, který bylo třeba zdolat, a pro polemiky jím vyvolané, neboť tyto tlaky oživily kritické debaty a byly na jednom jediném místě jejich pokračováním z konce čtyřicátých let, kdy byla vedena v nesčetných filmových časopisech a tiskovinách. Z tohoto hlediska Cahiers du cinéma na počátku padesátých let sdružují v jednom jediném měsíčníku polemiky z Écran français, studie z Revue du cinéma, některé filosofické úvahy z Esprit a Temps modernes, záznam z diskuse z časopisu některého filmového klubu, apologii Hitchcocka, jak bývala praktikována v Gazette du cinéma, dokonce i přehled filmových novinek z deníku nebo týdeníku. A právě pro všechny tyto proudy se Cahiers staly jedním z časopisů, které mají zásadní význam, máme-li porozumět kultuře padesátých let, kultuře, v níž se film jeví jakožto umění prvořadé.

Cahiers du cinéma zdědí v dubnu 1951 síť interpretace filmů utkanou Bazinem a publikum zformované cinefilními debatami, četbou časopisů i návštěvami bohaté produkce. Dalším dědictvím, díky němuž bude vývoj Cahiers probíhat rychle, jsou redaktoři, z nichž všichni – kromě čtyř, kteří v prvních číslech Cahiers publikují poprvé, Jeana-José Richera, Michela Mayoux, Michela Dorsdaye a François Truffaut – už do některých novin či časopisů psali, autoři vytvářející skupiny někdy navzájem značně nezávislé. Představa nějaké „redakce“ je ostatně v době vzniku časopisu spíše ještě mlhavá. Jde nanejvýš o malé představenstvo, sestávající v první řadě z Doniola-Valcroze, hybné páky mužstva a obstarávajícího největší část vydavatelské a technické práce potřebné pro chod měsíčníku, jedné sekretářky a jeho ženy, za podpory André Bazina, od něhož redakční nápady vycházejí a který se nikdy nezdráhá prodlužovat zážitek z filmu v neúnavných rozhovorech.

Cahiers jsou v první řadě místo. V oněch letech, kdy se formují, nacházejí svou pravou identitu v jedné místnosti: v malé pohodlné pracovně na Champs-Élysées, kterou jim půjčil Keigel a kterou po čtyřech letech vymění za větší, méně světlou místnost na konci chodby, tentokrát s oknem do dvora. V té jsou na nějakých čtyřiceti čtverečných metrech rozestaveny tři stoly, jeden Doniolův, dále jeho sekretářky a jeden veliký, redakční, kolem něhož se diskutuje a u něhož se číslo láme do stránek. Tady má každý své vlastní zvyky, dochází sem v určité hodiny, dopoledne, aby si v klidu pohovořil s Doniolem, brzy odpoledne, ponejvíce v úterý, poslechnout si Bazina, večer k šesté hodině, kdy tam dochází většina redaktorů. „Redakční porady“ se konají zřídka, jen když se čas od času shromáždí na chodbě hlouček kolem Doniola, Truffaut a Rohmera, aby přichystal zvláštní číslo nebo se dohodl na nějakém vyhraněnějším plánu práce než obvykle. Zpravidla se vše dojednává spíše nenuceně. Filmy bývají přidělovány namátkou, dokud se toho roku 1954 neujme Truffaut a dokud Rohmer roku 1956 nezavede nástěnku s jejich seznamy, kde se každý může zapsat k tomu, který si vybere. Sem tam tu bývá rušno, když se Doniol a Bazin pokoušejí uklidnit Truffaut, když se objeví Astruc, vždy připravený pustit se do nějaké polemiky, když se ukáže, že si někdo něco „vypůjčil“ z pokladny, nebo když se do sebe pustí „buňuelovci“ a Michel Dorsday vyzve Pierra Kasta na souboj... Občas se ozývá smích, to když sem zajde Chabrol, a velice brzy také, když se objeví Brialy, Blain, Belmondo a Bernadette Lafontová, ti si sem zaskočí po každé, když mají co dělat v okolí Champs-Élysées, a postarají se tu o obveselení. Hodně se tady také naslouchá: nejmladší, ba dokonce teprve budoucí filmaři, Demy, Schoendoerffer, Vardová, se sem chodívají svěřovat se svými projekty, radit se, navazovat kontakty. Kritikové tu zase prodiskutovávají své neshody a někdy se jim podaří dorozumět se. Takovýmto způsobem vyrostl z tohoto jedinečného místa plného života poněkud pocit pospolitosti, příslušnosti ke skupině. Jestliže se rozpory mezi jednotlivými proudy, které se v textech projevovaly velice výrazně a potíraly navzájem co různé kritické školy, nezvrhly ve střety daleko prudší a nikdy ani neohrožily samu existenci Cahiers, zasloužilo se o to nesporně toto prostředí plné nadšení, tolerance a porozumění, cinefilní soudržnosti.

Jakkoliv se v redakci daří rodinné atmosféře, názorové rozdíly se tam nestírají ani zdaleka. Jakožto časopis pro výměnu stanovisek jsou kontury Cahiers na počátku padesátých let ještě hodně nevyhraněné. Tak třeba se nechodí zdaleka jenom k nim do redakce.

Mladí barbaři mají své oblíbené kavárny, zvláště pak jednu naproti Palais-Royal, které patří otci jednoho z nich, Charlese Bitsche. Ti úplně nejmladší chodívají před představením a po něm pod dohledem přísného oka Rohmerova k elektrickým kulečnickům v bistrech na předměstí Saint-Denis nebo v Latinské čtvrti, mnozí se také scházejí v některých kinech, v Broadwayi, Parnassu, a ovšemže ve Filmothéce. Velice rozdílný je rovněž sociální a kulturní původ redaktorů. Vedle takového Pierra Kasta z elegantního Saint-Germain, Astruka, který se pohybuje v kruzích literárních a existencialistických, nebo Bazina, uznávaného kritika, publikujícího v Parisienu a Observateuru, tu je nejmladší, revoltující generace, která se, jen co se prosadila v Cahiers, soustřeďovala kolem Arts, týdeníku husarské pravice. K okruhu poněkud vzdálenějšímu patří někteří příslušníci staré gardy, jako třeba Sadoul, nebo zase někteří nepostradatelní specialisté, jako André Martin pro oblast animovaného filmu, Fereydoun Hoveyda pro film fantastický, François Mars zase pro komický, stejně jako jsou tu spolupracovníci docela čerství, dosud venkovsky nesmělí, jako Jacques Siclier, který nedávno přišel z Troyes... „Redakce“ Cahiers du cinéma v pravém slova smyslu tedy vlastně neexistuje, je to spíše jakási mlhovina, která v padesátých letech obalovala pevné jádro tvořené postupně Doniolem, Bazinem, Truffautem a Rohmerem.

Tato rozmanitost osobností se odráží v různorodosti přístupu k filmové tvorbě. „Nic z toho, co souvisí se cinefilní kulturou, není Cahiers du cinéma cizí“¹⁵⁾ – tato věta vystihuje časopis v jeho počátcích bezesporu nejlépe. Jeho obsah tudíž bývá značně neustálený, někdy přímo nevyrovnaný. Pro měsíčník je tehdy charakteristické, že může v jednom jediném čísle uveřejnit vedle sebe text od Kennetha Angera, mladého papeže avantgardy, vyznání víry Hanse Richtera, nejzarputilejšího z filmařů-malířů, a přehled díla Cecila B. De Milla, jednoho z pilířů hollywoodského chrámu. Z této koexistence vzniká nejedno napětí. Přesto ji Bazin pokládá za tolik zásadní, že trvá na tom, aby skoro celé jedno číslo¹⁶⁾ bylo věnováno „avantgardě“. Jenomže dovolit vstup na stránky časopisu Kennethu Angerovi nebo Richterovi, jak si přejí vedoucí redaktori, se rovná nepokryté provokaci vůči skupině mladých barbarů, jejichž poměr k estetické avantgardě byl mírně řečeno problematický.

V prvních ročnících tedy není ediční linie Cahiers du cinéma stálá, ani ustálená: časopis je zajímavý právě pro rozmanitost, ba protikladnost spolupracovníků a jejich příspěvků. Existuje zajisté několik důležitých shodných kritických stanovisek týkajících se

15) Tato otevřenost vůči všem oblastem „zaznamenávání obrazů“ je obsažena už přímo v názvu měsíčníku: Cahiers du cinéma. Revue du cinéma et du télécinéma. Doniol-Valcroze hned v prvním čísle upřesňuje: „Je to skutečně program: zajímá nás každý film zachycující obrazy fotochemickými postupy, také televizní, tj. takový, který má k televizi podobný vztah – *mutatis mutandis* – jako deska či magnetofonový pásek k rozhlasu. Měli bychom skoro chuť parafrázovat slavný výrok a prohlásit: „Všechno, co je film, je naše.“ Jakmile se však vydavatelská linie dostane pod nadvládu mladých barbarů, zaměří se zájem Cahiers znovu takřka výhradně na film a zanechá experimentování i „telecinéma“. Tento obrat bude od čísla 49 v červenci 1955 vyznačen v jeho (pod)titulu: Revue mensuelle du cinéma (Měsíčník pro film).

16) Jde o 10. číslo Cahiers z března 1952, s texty Hanse Richtera, André Bazina, Michela Mayoux, Maurice Schérera, Pierra Kasta. Zásadní neshody v hodnocení avantgardy mezi jednotlivými redaktory Bazin v úvodníku nepopírá: „Proč bychom zastírali, že se stanovisko avantgardního umělce Hanse Richtera zdaleka neshoduje s postojem celé redakce Cahiers du cinéma...“ A. Bazin, *Opinions sur l'avant-garde*. „Cahiers du cinéma“ 1952, č. 10 (březen).

filmařů pokládáných již za „klasické“: Murnaua, Renoira, Chaplina. Tato jména jsou pojítkem časopisu, hlásí se k nim Doniol-Valcroze stejně jako Rohmer. Ten se zaměřuje obzvláště na Murnaua. Ve svém prvním článku pro Cahiers *Něco tak zbytečného jako malířství* (*Vanité que la peinture*) ho přiřadil k Flahertymu, a pak vyhlásil TABU za „největší film největšího filmového tvůrce“: „Toto dílo bylo v našem časopise vychvalováno již tolikrát, a tak příští filmoví historici uznají, že nemálo přispělo k tomu, aby byl napraven uspěchaný úsudek jejich předchůdců nad největším ze všech filmařů,“ píše, když uvádí Murnauův film při jeho znovuuvedení v kině Essai.

Jedině dvěma režisérům se však v prvních třech ročnících časopisu dostane té výsady, že jim je věnováno zvláštní číslo: Renoirovi a Chaplinovi, a to u příležitosti uvedení jejich filmů ŘEKA a SVĚTLA RAMP. Význam této volby spočívá v tom, že jeden jako druhý tu vyvracejí tehdy už ustálenou představu kritiky: americký Renoir už je jenom „bledým odleskem“ Renoira francouzského a Chaplin „režisérem na konci“. Oba dva jsou tak potvrzením jedné z vůdčích myšlenek Cahiers: nevracet se nostalgicky k minulosti a zabývat se tvůrci přítomnosti. Renoirovo číslo z ledna 1952 je ostatně uvedeno režisérovým příspěvkem *Ptají se mě...* (*On me demande...*), kde se to říká velice jasně: „Nebyl jsem deset let ve Francii. Když jsem poprvé přijel do Paříže, sešel jsem se se starými přáteli a začali jsme rozhovor ne tam, kde jsme s ním přestali, ale jako bychom se byli vídali dennodenně...“ Bazinův článek *Francouzský Renoir* (*Renoir français*) rozvíjí tutéž myšlenku a kritik se přiznává, že teprve nedávno skoncoval s nedorozuměním, které v něm vzbuzovala americká tvorba jeho oblíbeného režiséra. Vždyť Renoir ve Spojených státech dosáhl „dokonalého pročištění svého stylu, oproštění, sebezapření – v mystickém slova smyslu – až po nejzazší hranici“. Nato přenechává vedoucí redaktor místo Maurici Schérerovi, alias Eriku Rohmerovi – nazývá ho předvídavě a přátelsky „Můj intimní odpůrce“ –, který tady Renoirovu americkou tvorbu představí s úplně novým zhodnocením. Rohmer tu má, jak sám říká, v úmyslu „vyprovokovat kritickou bitvu“. Upřesňuje, že Renoirův génius naprosto není v úpadku, jen se pročištuje. Tak přepracovává Renoir ve svém americkém období režii svých nejzdařilejších francouzských filmů (kritik jmenuje NANU, MADAME BOVARY, FENU a PRAVIDLA HRY a nechává stranou Renoirovo období zpravidla nejuznávanější, období Lidové fronty). Schérer převrací hodnocení běžně přijímané a vyhláší MUŽE Z JIHU za vrcholné dílo režisérovo. Tyto články jsou doplněny rozhovorem Doniol-Valcroze s Renoirem a vzpomínkami Clauda Renoira a Dudleyho Nicholse, Renoirova hlavního kameramana a scenáristy, a Schérerovou kritikou ŘEKY – „s nejkrásnějšími barvami, jaké kdy kdo na plátně viděl“. Toto zvláštní číslo Cahiers bylo v té době nejúplnějším souborem textů o některém dosud žijícím režisérovi.

Co se Chaplina týče, a zvláště pak SVĚTEL RAMP, filmu, který se setkal s oním zdvořilým, avšak pokryteckým obdivem, přináležejícím režisérově prestiži, je tón obrany a protiútku ještě prudší. Bazin chce v sedmnáctém čísle v dlouhém článku *Pokud Charlie nezemře...* (*Si Charlot ne meure...*) odpovědět na „uctivé a obdivné výhrady“, jimiž byla SVĚTLA RAMP přivítána, a postavit se proti kritikám, jež vesměs hlásají konec Charlieho a jeho komické inspirace. „Jedině tvůrci mohou udělat film střídavě dobrý a špatný. Od jisté ‚autorské úrovně‘ přestává mít kritika nedostatků smysl, co je třeba vidět, je, nalinkolík je film nutný pro tvůrcův vývoj,“ píše. Tento vývoj líčí kritik zevrubně v duchu pozdější politiky tvůrců: „Ve SVĚTLECH VELKOMĚSTA se Charlie stal již kuklou Chaplinovou.

V DIKTÁTOROVI už nebylo možno pochybovat a při velkém závěrečném záběru jsme se stali účastníky vzrušující přeměny masky jeho tváře. Bez tohoto rozštěpení by patrně nebyl možný MONSIEUR VERDOUX. Charlie tu byl popraven pod nepravou identitou Verdouxovou, stejně jako s klaunem Calverem na konci SVĚTEL RAMP zaniklo Chaplinovo stáří. Z té dvojí vraždy se zrodil Chaplin nový, obdivuhodný herec, který si vydobyl právo mít tvář starce, a znovu si získal nárok na to, dávat si na ni jiné masky.“ O měsíc později navazuje na tento článek celá řada výpovědí o SVĚTLECH RAMP. Renoira to přiměje k tomu, aby poznamenal, že Chaplin je o to větší, že „vešel mezi klasiky“, a některé kritiky z Cahiers k polemice s tiskem. Tomu se předhazuje hlavně pokrytectví: „Jedině v tomto časopise lze najít klid a odstup od slabomyslného snobského povyku kolem Chaplinova příjezdu do Francie. Nechybělo nic, počínaje presidentem republiky, přes prodáváčky, dámy ze společnosti, až po blazeované intelektuály, všechny slzy Paříže se k němu slily... Jak je to ubohé! Jak neotřesitelně krásné musí být dílo, které se tomu má ubránit,“ píše Jean-José Richer, mladý chránělec Doniolův. Lo Duca se pak zase chápe pera, aby napravit křivdy a pokáral příliš rezervované kolegy: „Kritický postoj zakládající se na mluvnickém rozboru básně mi vždycky připadal urážlivý. SVĚTLA RAMP jsou pro francouzskou kritiku zpytováním svědomí. Co si troufne napsat o SVĚTLECH RAMP ten, kdo skládal dithyramby na dejme tomu OBDIVUHODNÉ BYTOSTI Christian-Jaquea? Je-li ve všem míra, měla by se kritika držet proporcí. Tato poznámka bohužel asi sotva zapůsobí v povolání, při němž je třeba na sto deseti tučně vytištěných řádcích ve dvou sloupcích kdykoliv pojednat o čemkoliv.“ Renoir a Chaplin budou napříště bojovými zástavami v klasických bitvách Cahiers du cinéma proti sýčkům ohlašujícím úpadek starých tvůrců.

Co je kritik?

Když Lo Duca mluví o situaci francouzské kritiky zvláště v nespecializovaném tisku, nenachází pro ni, jak jsme právě viděli, nijak vlídná slova. Tomu, kdo se jí míní vážně zabývat, dokonce doporučuje nejprve „zpytovat svědomí“. Toto tázání po funkci, „morálce kritiky“ se nachází v centru práce prvních Cahiers, pojednávané zpříma, takřka systematicky, introspektivně. Zpříma, ale bez falešné naivity. Tak přiznává Chris Marker bez okolků: „V běžném soutěžení filmů se filmová kritika dostane ke slovu teprve na osmém stupni (...). Zatímco si kritik namlouvá, že něco vybírá, má nepochybně co dělat s něčím, co už výsledkem nějakého výběru je. Objevuje, co mu je k objevení předkládáno, náhodně, při premiérách a festivalech, vytváří svůj kritický med v kadlubu napůl ztvrdlém, může nanejvýš upravit jeho hrany, jeho údery jsou pouhé ťuknutí.“¹⁷⁾

Co je to kritik? Podle Schérera se musí zaměřovat na výběr, zaujímat velice selektivní a nekompromisní stanovisko: „Kritikovým úkolem není ani podávat odborný výklad, který by se jakémukoliv hodnocení filmu vyhýbal, ani podléhat pocitům, nýbrž dát si záležet na tom, aby ukázal, co tyto pocity vyvolává.“ Úsudek je závislý na správném výběru, podle něho lze toho či onoho režiséra mezi tvůrce buď neomylně zařadit, nebo ho z jejich

17) „Cahiers du cinéma“ 1951, č. 4 (červenec).

kruhu s konečnou platností vyloučit. Toto pojetí, předjímající politiku tvůrců, jež Sché-
rer vysvětluje na způsob velice selektivní, nabude v posuzování Cahiers dosti rychle
vrchu. Projeví se v „seznamu deseti nejlepších filmů roku“, objevivším se velice brzy
(poprvé v březnu 1952), a pak, po přerušení, pod vlivem mladých barbarů znovu v led-
nu 1955. „Proč vyhodnocovat?“ táže se redakce, když uveřejňuje první seznam. „Proto-
že posuzování je úkolem kritického časopisu,“ odpovídá se úvodem k výběru filmů uve-
dených v roce 1951, mezi nimiž je ŘEKA, DENÍK VENKOVSKÉHO FARÁŘE, ZÁZRAK V MILÁNĚ,
ZAPOMENUTÍ A VŠE O EVĚ, vedle nichž je otištěna listina filmů ekonomicky nejúspěšněj-
ších (SAMSON A DALILA, DOLY KRÁLE ŠALOMOUNA, MODROVOUS, SUNSET BOULEVARD...),
aby tak tím více vynikla specifičnost výběru kritiky...

Pro Bazina je výběr – třebaže méně vyhraněný než Schérerův – sice také prvořadý, ale
kritikův hlavní úkol vidí ve způsobu psaní. Jak napsat recenzi o nějakém filmu? Když
Bazin mluví o tomto přístupu k psaní, nevyhnutelně subjektivním, avšak na filmu závis-
lém, sáhne k výrazu velice charakteristickému: „Chtěl bych představu filmu vystihnout
v jednom hesle.“ Bazinovo psaní vždycky velice usiluje o to, přiblížit se k filmu tím, že
si od něho vypůjčuje jeho obrazy a metafory, podat jeho pečlivý a důsledně přesný po-
pis, než to vše roztaví v analýze a v obecnějším výkladu filmové hodnoty či myšlenky.
Právě toto neustálé propojování je pro způsob psaní André Bazina příznačné, to, jak od
popisu nějakého obrazu či sekvence postupuje k jejich vřazení do určitého kritického
systému od záběru z NANUKA či BÍLÉ HŘÍVY do „realismu“, od sekvence z filmu Bresso-
nova či Wellesova k „nečistému filmu“, tento postup, výstižně shrnutý do této základní
zásady: „Mé komentování vychází z plátna.“ Tato vůle posuzovat každé „plátno“, čili
každé dílo, dovede Bazina k tomu, že proti politice tvůrců bude klást cosi jako „politiku
děl“, kde analýza jednotlivých filmů, nicméně integrovaná do velice promyšlené critic-
ké soustavy, často bude zastupovat celkový soud o tom kterém tvůrci.

Kritika si tedy klade v Cahiers otevřeně otázku po svém místě a funkci. Filmová kritika
vůbec si totiž na počátku padesátých let hledá novou identitu. Těší se sice nepochybně
jistému uznání, jak díky svým oficiálním organizacím jako Francouzské asociace filmové
a televizní kritiky, pravidelně konzultovaným festivalovými porotami, tak v mnoha novi-
nách a časopisech s rubrikami zabývajícími se recenzováním nových filmů. Přesto však
je psaní o filmu stále chudým příbuzným bohaté a skvělé tradice francouzské umělecké
kritiky. Jak si Truffaut posteskne na začátku jednoho ze svých nejpolemičtějších článků
publikovaných v Arts, v čísle ze 4. června 1957: „Kdo píše o filmu, na toho se ani zda-
leka nepohlíží jako na Diderota či Sainte-Beuva, je to pouhý ‚pisálek‘, novinář nepoží-
vající žádné spisovatelské autority. Kritika zabývající se filmem není povoláním, ba ani
řemeslem, nanejvýš příštípkařením. Nikdy jsem neslyšel, že by nějaký malý kluk řekl:
‚Až budu velký, budu kritikem.‘ Kritikem se člověk stává náhodou, když neměl úspěch
v literatuře, jako učitel, v reklamě nebo jako svářeč. Pokud lze být kritikem z povolání,
pak jen provizorně, na přechodnou dobu. Jak to moudře činil Astruc, než se mohl pustit
do režírování.“

Nepochybně proto, aby kritické činnosti dodal větší váhu, nebo aby alespoň shrnul ony
poněkud rozptýlené pocity, se Bazin rozhodne uspořádat „anketu o kritice“. Dotazník za-
slaný více než stovce kolegů je zveřejněn v květnu 1952. Je rozdělen na tři části: Poje-
tí kritiky, Vliv kritiky, Kvalita kritiky. Výsledky ankety jsou otištěny v září téhož roku.

Odpovědělo devětadvacet kolegů a Bazin je může ve svém komentáři rozdělit na tři generace (shodující se ve značné míře s rozdělením na „starou gardu“, „mladou kritiku“ a „velice mladou kritiku“, jak jsme o ní mluvili dříve) a rozlišit podle dvojího přístupu k filmu: na „impresionisty“, vypovídající jednoduše o svých pocitech z daného filmu, a na „systematiky“, kteří se hlásí k nějaké teoretické soustavě. Tým z Cahiers, který na anketu odpověděl (Bazin, Schérer, Lucas /Godard/, Mayoux, Lo Duca, Kast a Richter) se rozhodně řadí mezi „systematiky“, a sice podle stupnice, díky níž může Bazin postavit Schérera „do čela kritického dogmatismu“ (podle jednoho ironického výroku). Další problém, na který se anketa pokouší dát odpověď: Nachází se kritika v „úpadku“? Menšina (povětšinou „systematikové“ čili skupina z Cahiers) věří, že se spíše obrozuje, avšak velká většina „kolegů“ trpí velkou nostalgií po zlatém věku kritiky avantgardy němému filmu, právě onou nostalgií, proti níž se Cahiers du cinéma vytvořily, pocitem vystiženém ve vtipu François Chalais: „Dříve, na sklonku němému filmu, bývala kritika lepší... pro kritiky. Ti věřili, že se v ně věří.“ Všichni však dávají za pravdu Ninu Frankovi, jednomu z nejuznávanějších kritiků té doby a příležitostněm redaktoru Cahiers, když hovoří o „jistém zbyrokratizování kritiky“, což lze bezesporu přičíst na vrub tomu, že ve většině deníků byly zavedeny pravidelné filmové rubriky a s nimi související honoráře a „platy“. Redaktor filmové rubriky má tím pádem sklon stát se, jak rovněž říká Nino Frank, „odborníkem ohroženým rutinou: „Kritika má své veterány i nováčky, svůj senát i poslaneckou komoru. Má tendenci stát se „institucí“ – cechem, mohlo by se dodat.

Jak posuzovat americký film? Nadšení, váhání, mytologie

Jakkoliv uznávají všichni spolupracovníci Cahiers nezbytnost výběru za prvořadou, je redakce naopak rozdělena v otázce uplatňování soudu: koho vybrat? Dokonce ještě dříve než u francouzského filmu se tyto rozdílnosti, či spíše konkurující si logiky výběru, projeví v debatách o filmu americkém. To se dalo čekat. Po válce bývaly všechny velké polemiky o filmu vyvolávány postoji k filmům americkým. Tak se v Cahiers velice rychle začnou objevovat trhliny. První výběr tvůrců je spojen hlavně s Jacquesem Doniol-Valcrozem, který zahajuje první číslo kupříkladu chválou na Edwarda Dmytryka, filmaře, který nám dnes připadá dosti zastaralý. Doniol čtenářům s oblibou představuje některé americké režiséry, jako Mankiewiczce, Milestonea, nebo producenty (Stanleye Kramera pro Freda Zinnemanna, tvůrce westernu V PRAVÉ POLEDNE), nebo také upozorňuje na význam, který má v jeho očích Cecil B. De Mille. Připojíme-li k tomu Gene Kellyho a Billyho Wildera, kterého představil Jean Myrsine, Hustona uvedeného Gillesem Jacobem, a dále obhajobu některých žánrů (westernu Rieuepeyroutem v únoru 1952), zjistíme, že Cahiers du cinéma postavily americký film do centra svého kritického posuzování od samého svého vzniku. Nicméně je také třeba vidět, že logika toho, co je vybíráno, tj. Dmytryk, De Mille, Mankiewicz, Zinnemann, Gene Kelly, Milestone, Huston, není nijak vyhraněná ani příliš jasná. Doniol-Valcroze má americký film rád, ale není vždy dost dobře pochopitelné proč. Tak je Dmytryk v prvním čísle u příležitosti uvedení filmu DEJ NÁM TENTO DEN obhajován pro svou „angažovanost“: „Je to člověk angažovaný a žádný diletant, filmař beroucí na sebe veškerá rizika, i mimoumělecká, svého pravého poslání,

jeden z těch, kdo pevně věří, že je třeba jako oko v hlavě bdít nad svobodou vyjadřování v umělecké oblasti ze soudobé civilizace od nynějška už neodmyslitelné.“ Dmytryka, filmaře ovlivněného neorealismem, zařazeného na „černou listinu“ hollywoodských maccarthyských cenzorů, svého oblíbeného amerického režiséra, charakterizuje Doniol jako „jednoho z oněch partyzánů, kterým je milejší nebezpečí v ilegalitě tvořivosti, než aby se jí vzdávali pro výhody“. Estetický soud tu jde ruku v ruce s oceněním umělecké, ba dokonce politické angažovanosti filmařovy a je pronesen ve jménu umělce svobodného tvůrčího svědomí a jeho vystupování na veřejnosti. Tento soud dovoluje stavět se k běžné americké produkci dosti přísně právě proto, že jí „chybí obsah“.

Tato obrana amerického filmu v souvislostech oněch maccarthysmem zkalených let podléhá do značné míry změnám situace. A když Dmytryk za několik týdnů zradí a obviní své kolegy, bývalé nebo ještě činné komunisty, napíše Pierre Kast ve čtvrtém čísle: „Pan Dmytryk nepřestává mít talent. Přestává být jedině někým, komu má člověk chuť podat ruku.“ V americkém filmu tedy má cenu to, co nezapadá do systému, co se pokouší vymanit se z běžné hollywoodské produkce. Vedle Doniol-Valcroze, který se zastává právě této skupiny amerických nezávislých, se postaví Jean Quéval, překladatel nejlepšího kritika z protějšího břehu Atlantického oceánu Jamese Ageeho¹⁸⁾, za Normana MacLarena a „experimentální film“ proti „kinu série B“. Je tu též Herman G. Weinberg, který od čtvrtého čísla začne dlouhou a pravidelnou sérii *Dopisů z New Yorku*, ukončenou až roku 1959. Vede v Muzeu moderního umění (MOMA) oddělení filmu a píše do Cahiers o filmech, které jsou ve Spojených státech uváděny o něco dříve než ve Francii. Jeho zaměření je vědomě avantgardistické a tón bez nuancí, málo shovívavý k výtvořům z kalifornských studií, které ostře odsuzuje „co prázdné, hezky barevné balony“, takže Doniol a Bazin jsou někdy nuceni úvodem k jeho dopisu zdůraznit: „Redakce upozorňuje, že s Weinbergem, který na několika řádcích ztrhává Renoira, Kazana, Mankiewicze, Dmytryka i Williama Dieterleho, nesouhlasí.“¹⁹⁾ Weinbergovo stanovisko je skutečně nesmírně nostalgické: „Dávno je tomu, co v Hollywoodu býval nespočet velkých filmařů,“ napíše poprvé v říjnu 1951, „nikdo, zdá se, není s to nahradit Griffitha, Lubitsche a Flahertyho,“ opakuje v červnu 1952 a dodává, že hollywoodský systém směřuje k tomu, udělat z filmu „dětskou kašičku“ vzhledem k tomu, že průměrný věk amerického diváka činí dvanáct let. Horlí proti těm, kdo to „zavinili“ (podle něho to je Sternberg, Lang, Vidor, Capra, Wyler, Sturges), a zprudka napadá „výrobce“. Zvlášť Hitchcocka si bere na mušku: „Hitchcock býval režisérem skvělým a originálním, jeho úpadek postupuje rychleji než u kteréhokoliv jiného z někdejších předních režisérů. Jeho poslední film je zase morbidním scénářem plným nepravděpodobností a jeho hrdinou je psychopatický a homosexuální vrah. CIZINCI VE VLAKU v sobě mají cosi odpuzujícího. Hitchcock se zoufale pokouší oslňovat siláckými technickými výkony a ranami pod pás. Obávám se, že to už nestačí. Nezdá se, že by toho ještě měl mnoho co

18) Srov. James Agee, *Louons maintenant les grands hommes...* Paris 1972; T ý ž, *Une mort dans la famille*. Paris 1975. Hlavní texty J. Ageeho o filmu viz James Agee, *Sur le cinéma*. Paris 1980 (Ed. Patrick Rollete, přel. Brice Mathieussent); jeho scénáře – k AFRICKÉ KRÁLOVNĚ (Huston) a LOVCOVĚ NOCI (Laughton) – vyšly u Flammariona v roce 1988.

19) „Cahiers du cinéma“ 1953, č. 24 (červen).

řící,“ napíše, dříve než Hans Lucas (Jean-Luc Godard) za několik měsíců nato tento film rehabilituje.

Tato tribuna, poskytovaná v Cahiers du cinéma hlasům tak protichůdným, vedla k velkému zmatení co do hodnocení režisérů. Americký filmař tak bývá v jednom čísle objeven, v dalším obhajován, potom nemilosrdně zavržen a nakonec znovu vyzdvižen, dříve než je začleněn do nějakého koherentního hodnotového systému. Oběmi těchto náladových výkyvů jsou obzvláště Huston, Mankiewicz, Wilder a Kazan. Tato taktika podporující americké nezávislé takto film po filmu je však kromě toho, že zahrnuje pohrdáním „tvůrce bez svědomí“ (k nimž důsledně nejsou počítáni Hitchcock, Hawks, Minnelli, Preminger), zpochybňována fascinací připisovanou některým režisérům do hollywoodského systému nicméně plně integrovaných. Tak je čtenářům v rámci dějin filmu, čili s odvoláním na dědictví Auriolových studií v Revue du cinéma, v září 1951 zešířena představen Cecil B. De Mille. Tento „pilíř chrámu“, jak říkal Auriol, má v daném kontextu zajisté své místo: jde především o to, pochopit historii hollywoodského filmu, který vytvářel, řídil, financoval, teprve pak lze posoudit jeho dílo. Ať už jakkoliv, americký film v Cahiers zatím soustavně zpracován nebyl, i když tato rozmanitost přístupů a zkoumaných tvůrců ovšem také není bez zajímavosti. Doniol si je těchto (svých) rozporů ostatně dobře vědom a na konci svého článku o De Millovi se čtenářům omlouvá: „Někdo si možná bude myslet, že jsem zneužil jeho trpělivosti, že nelze v jednom a tomtéž svazku obhajovat Bressona i De Milla, průzkumníky filmu budoucnosti i jednoho z těch „strnulých králů“, o kterých v tomtéž čísle mluví Kenneth Anger. Za nynějšího stavu kritiky, která přeskakuje z filmu na film a zastává se vždycky toho posledního či poslední školy, se mi zdálo být docela užitečné, obrátit na chvíli směr a věnovat se trochu historii.“

Hitchcockova aféra (dějství 2.): zákopová válka

Proti těmto velice různorodým pohledům na americký film, z nichž se sotva dala vytvořit souvislá analytická linie, proti pohledům plných protichůdných interpretací, proti tomuto Hollywoodu, jenž byl hybnou pákou filmu, jeho historie, jeho historek, jeho legend, stejně jako továrnou na infantilní sny, podnikem na rozklad identity, „kde lze vidět, že devadesát procent filmů je záležitostí producentů a ne režisérů, ti že tu jsou jen jakýmsi „metéry“ pracujícími za plat a svědomitě plnícími své úkoly ve velice úzkém rámci“ (napíše Doniol-Valcroze v souvislosti s Vincentem Minnellim²⁰⁾), proti tomuto souboru nesčetných, disonantních soudů, příznačných pro Cahiers v jejich začátcích, postaví „cinemani“, parta „velice mladých kritiků“ linii daleko jednodušší – vyrůstající z několika tvůrců a vedenou přesnou vizí. Schérer, Rivette, Godard, Truffaut, Chabrol prosazují dva tvůrce: Hitchcocka a Hawkse; jeden model ekonomického a estetického provozu: sérii B; a jednu pravdu: chválu režie. Je nesporné, že tato relativní jedinečnost výběru a tato jednota pohledu představují sílu. Ponenáhlu, celkem vzato ovšem dost rychle, se tato linie v časopise prosadí a nahradí hlediska rozmanitější, multidisciplinární, z nichž na americký film pohlízejí Doniol-Valcroze či Bazin.

20) „Cahiers du cinema“ 1953, č. 26 (srpen).

K prvnímu projevu tohoto kritického zaměření dojde samozřejmě v souvislosti s Alfredem Hitchcockem. Hans Lucas (Jean-Luc Godard) se v desátém čísle zastane CIZINCŮ VE VLA-KU proti útokům, jimž byl tento film už vystaven. Název článku, který je jeho druhým v Cahiers, *Nadřazenost subjektu (Suprématie du sujet)*, je provokací, vždyť Godard až příliš dobře ví, že to, co už etablovanější kritika Hitchcockovi vytýká, je právě nepřítomnost námětu. Avšak tím, jak si pohrává se dvěma významy, které slovo sujet ve francouzštině má (1. syžet, 2. subjekt), přenáší nejprve význam smyslu ze syžetu-obsahu na subjekt-já (Hitchcock je tudíž subjekt výsostný, to jest tvůrce), načež se snaží ukázat, v čem je u Hitchcocka syžet-obsah hlubší, než se běžně předpokládá. Když si Godard s Hitchcockem takto pohrává, či spíše se jím zabývá tak vážně, nepředstírá naivitu a uznává: „Poslední Hitchcockův film pravděpodobně bude vyvolávat spory. Ty, kdo ho bez výhrad a vytrvale obdivují, lze spočítat na prstech jedné ruky.“ Vždyť Hitchcock je i v Cahiers „jedněmi urážlivě pomlouván, zatímco druzí se nad ním ušklíbají“. Godard ostatně svůj článek končí ironicky: „Čtenář zajisté postřehl, že všechny hroty v tomto článku jsou namířeny proti vedení redakce,“ jasněji to říci nelze. Godard se však bez okolků ptá: „Čím tedy si Hitchcock náš zájem zasluhuje?“ Předně tím, odpovídá kritik s předstíranou naivitou, že pojednává o „vážných námětech“, čili o „údělu moderního člověka, který spočívá v tom, uniknout zkáze bez pomoci bohů“. Dále proto, že jako jediný vládne onou „režijní virtuozitou“, jež ho staví, jak píše Godard, na roveň Dreyera či Gance. A nakonec, a právě v tom se ukazuje podstata režisérovy velikosti, je Hitchcock skutečným realistou modernosti ve filmu. V tom, že Godard Hitchcocka postavil na tuto platformu poté, co ho hájil na platformě základ-forma, jak tomu bývalo ve sporech mezi starými a moderními na konci čtyřicátých let, vidí problém správně. Ve své analýze totiž vlastně uplatňuje bazinovské teorie, které nejlepší francouzský kritik sám nebyl s to přenést na matoucí ho hitchcockovský svět. „Hitchcock realitě zajisté vzdoruje,“ říká Godard, „ale neuhýbá před ní, vstupuje-li do přítomnosti, pak proto, aby jí dodal styl, jehož se jí nedostává“. Tak je Hitchcock jediný, kdo spojuje ve stylizaci německý expresionismus s realismem režie a hrou herců. Ti totiž jsou, a v tom je cíl výkladu, „strikními nositeli akce, a nic jiného než tato akce není přirozené“. Je tedy Hitchcock realistou naší doby, protože ovládá „realismus akce“. Godard potom chválí americké filmy vůbec: „Celá nápaditost, mladistvost amerických filmů spočívá v tom, že se stavějí nově k námětu, k akci, k samému smyslu režie, zatímco francouzský film žije stále ještě v neví, jaké víře v satiru, pohlcen vášní ke kráse a pitoresku, do četby *Tristana a Isoldy*, se zřídka práva a pravdy a tak mu – jinými slovy – hrozí, že skončí v nicotě.“ Nakonec uzavírá mladý kritik z někdejší Gazette du cinéma svůj článek tím, že ostří namíří dosti neohrabaně proti Bazinovi a Doniolovi: „Ti, kdo se odmítají obdivovat Hitchcockovi, aby si to o to víc vynahradili na Renoirově ŘECE, to jsou ti ‚cizinci ve vlaku‘ v praxi své povinnosti.“

Toto vychvalování Hitchcocka spojené s tak prudkým útokem na vedení redakce ovšem nezůstane nepovšimnuto. Pierre Kast, velký přítel Doniol-Valcroze a nesmiřitelný odpůrce Hitchcockův, na ně za dva měsíce odpoví: „Ovšemže dobře vidím, co se skrývá za urážlivým, mile pokryteckým či mladistvě paradoxním vychvalováním nejnovějšího Hitchcockova stylu z řad Schérerovy školy.“²¹⁾ Kast reaguje vtipně. Na jedné straně se

21) „Cahiers du cinéma“ 1952, č. 12 (květen).

sám zařadí do tábora „vedení redakce“, těch, kdo se stavějí za základ i za formu, za obsah ve formě; na druhé straně izoluje „nepřítele“ tím, že ho pojmenovává, a to ironicky. „Škola“, o níž je řeč, označuje předně vůdce, její šedou eminenci, jak už někteří říkají, přičemž poněkud opomíjí mladé – Rivetta (24 let), Godarda (22 let), Truffautu (20 let) –, a celek shrne pod pojem scholasticky rigidní a zároveň zdětinšující. Že by snad „Schérerova škola“ byla dogmatickou mateřskou školkou velice mladé generace kritiků?

Diskuse nabude rychlý spád podle rytmu, v němž jsou uváděny či reprizovány Hitchcockovy filmy, protože už v tomtéž dvanáctém čísle se „Schérerova škola“, ostatně přímo v osobě svého vůdce, vyjádří ke ZMIZENÍ STARÉ DÁMY, anglickému filmu z roku 1938, pokládanému všemi „seriózními“ kritiky té doby za mistrovské dílo tvůrcovo. Schérer nehodlá využít tohoto alibi (hovorit o filmu jednomyslně ceněném), tohoto konsensu, a vráží do něho naopak klín: tento dokonalý film z roku 1938 je nicméně méně dobrý než PROVAZ a CIZINCI VE VLAKU. Schérer na Hitchcockovi koneckonců uplatňuje schéma přehodnocení, podle něhož postupoval u amerického Renoira – a které Bazin nakonec též přijal – génius nepodléhá úpadku, pročištuje se. Proč je Hitchcock veliký? ptá se tedy kritik. „Protože je to ten, kdo věnuje největší pozornost hrubé síle toho, co ukazuje.“ Tuto definici „realismu hrubosti“, uplatňovanou na Hitchcockovi, zavedl už Godard, Schérer ji však rozvíjí: „Právě nepravděpodobnost zápletky, která Hitchcockovi bývá vytýkána, dodává podrobnostem celku onen příchod pravdivosti, který mě nepřestává okouzlovat.“ Schérer zakončí své pojednání obhajobou: „Ne, Hitchcock není jen velice obratným praktikem – proč by se ostatně nešikovnost měla pokládat za přednost? –, ale jedním z nejoriginálnějších a nejhlubších tvůrců celé filmové historie.“ Zápas o Hitchcockovu „autorifikaci“ byl v Cahiers s konečnou platností zahájen, a to ve jménu bazinovské koncepce par excellence – realismu.

V této prudké ping-pongové kritické hře je ve čtrnáctém čísle uděleno slovo antihitchcockovcům v zastoupení Gavina Lamberta, přítele Cahiers v Londýně a šéfredaktora Sight and Sound, tehdy nejlepšího anglického filmového časopisu. Lambert je vůči Hitchcockovi velice přísný, podobně jako předtím Weinberg, z čehož lze vidět, že jeho kulturní uznání je záležitostí nejprve vysloveně francouzskou a že se to teprve později odrazí v kritice mezinárodní. Hitchcock je „nadaný, ale druhořadý, protože se mu nedostává – a to je jeho ‚základní nedostatek‘ – ani smyslu pro hodnoty, ani opravdové lidskosti“. A hlavně, jak zní druhý obvyklý argument odpůrců „mistra napětí“: od té doby, co je v Hollywoodu, jeho talent očividně upadá. „Jeho talent vyvanul. Hitchcock natočil v USA filmy zábavné, které však neznamenají žádný pokrok proti jeho dřívějším pracím. Jeho cesta vede do prázdna, z něhož se vynořuje jen zřídkakdy; takový je bohužel v Americe osud četných anglických a evropských režisérů.“

V patnáctém čísle vstupuje do debaty Hans Lucas velice ambiciózním článkem *Obrana a ilustrace klasického střihu* (*Défense et illustration du découpage classique*). Šlo především o to, jak říká Godard ještě dnes, „zlomit kopí s nezapomenutelným Bazinem“.²²⁾ Jenže tu nepůjde jen o případ samotného Hitchcocka, bude totiž přibrán ještě také

22) Godard na toto kritické klání vzpomíná: Jean-Luc G o d a r d, *Vague nouvelle: Genèse*. „Cahiers du cinéma“ 1990, č. 431/32 (květen).

Hawks a Preminger. Godard chválí americký klasický střih, nejprostší, suchý a nervózní, který „vystihuje rychlost děje“, čili „plné potěšení okamžiku“. Tak jako Bazin dává přednost záběru-sekvenci či hloubce záběru, čili svým způsobem tomu, co délku záběru může prodloužit přes jeho prosté zaznamenávání či rozšířit jeho pole směrem k tomu, co je mimo něj, a ponechává plátnu funkci skryše, tak idealizuje Godard v tomto článku „spojovací záběr v ose“ (střih dle pravidla osy), drahý Hawksovi, čili to, co rozstříhne sekvenci a vymezí tak to, co je v očích mladého kritika podstatné: „pohyb očí nebo způsob chůze“. Obrana Hitchcocka a Hawkse je tedy založena na neustálém sledu gest a těl (a tedy děje).

Postoj ke střihu bude tedy od padesátých let zdrojem ostrých polemik o pojetí filmu. Debata se neuzavře a o pět let později dojde k novému klání mezi oběma protagonisty. Ve zvláštním čísle věnovaném nedostatkům a přednostem střihu vyrazí Jean-Luc Godard do útoku s jednou pro něho tak typických formulací: „Jestliže režírovat znamená dívat se, je střihání totéž co tlukot srdce.“ Střih-tlukot musí podle Godarda být klíčovým elementem rytmitizace filmu. Oceňuje zlom, střih dokonce i uvnitř sekvence. Godard chce pochopit „šoky“ a „napětí“, které rozloží akci tak, že může být „izolována na jednom konci času“, rozkouskována a montáží znovu slepena. Tady se už podle Godarda vytváří film. Bazin v následujícím příspěvku směřuje k jinému univerzu, svobodnějšímu, protože jím prosazovaný záběr-sekvence musí odpovídat upřímnosti a přirozené improvizaci člověka, a zároveň i sepětějšímu, neboť by v něm střih v některých případech působil jako pravopisná chyba nebo falešný akord. Ve svém pojednání *Montáž zakázána* analyzuje některé sekvence animovaných filmů, aby zevrubně ukázal, „kde střih oslabuje smysl děje“. U Godarda je děj rozstříhaný na „kousky času“, u Bazina souvislý ve své kontinuitě, přístupy obou se jeví jako nepřekonatelně odlišné.²³⁾

Vraťme se k americkým filmům... Bouřlivý příchod François Truffauta v březnu 1953 v jednadvacátém čísle Cahiers argumenty hollywoodofilské školy zároveň posílí i otřepe. Posílí je polemikou: Truffautovi se v ní nikdo nevyrovná a on zaníceně a s humorem vyrazí do boje proti sociologickému, historickému či „mytologickému“ přístupu k americkému filmu. Jeho články jsou plny ostnů proti „sociologům“, portrét Marilyn v NIAGARE Henryho Hathawaye kupříkladu končí slovy: „nelže jediné podprsenka“, což je ironie reagující na pojednání o soudobé mytologii založené na kultu nových hollywoodských hvězd, na sociologické práce pokračující v linii Edgara Morina či Rolanda

23) „Cahiers du cinéma“ 1956, č. 65 (prosinec). S texty Henriho Colpiho, Jean-Luc Godarda, André Bazina o střihu. Ke zdůraznění protikladu Godard / Bazin stačí postavit vedle sebe dvě velice výmluvné věty. Godard: „Kdo podlehne přitažlivosti střihu, podlehne taktéž pokušení krátkého záběru. Jak? Tím, že z pohledu učiní hlavní součást své hry. Spojuvat s pohledem, to je skoro definice střihu, jeho nejvyšší ambice a zároveň jeho podřízenost režii. To vpravdě znamená vyvolat duši z ducha, vášeň zpod machine, umožnit srdci získat převahu nad inteligencí tím, že se pojem prostoru zničí ve prospěch pojmu času.“ Bazin: „Mám v úmyslu jen analyzovat jisté zákony střihu v jejich vztahu ke kinematografickému výrazu, a ještě zásadněji jeho estetickou ontologii (...) Některé druhy akce se používání střihu brání, mají-li se plně projevit. Výraz jejich konkrétního trvání je očividně neslučitelný s abstraktním časem střihu, především však některé kinematografické situace existují jen tehdy, je-li realita jejich prostorové jednoty jasně ozřejmena, zvláště pak komické či tragické situace založené na vztahu člověka a předmětů.“

Barthesa,²⁴⁾ které se u některých redaktorů Cahiers setkávají s jistou odezvou, Truffaut však popuzují, protože gesta a těla na plátně si kladl vždycky do spojitosti spíše s pravdivostí filmu než se společenským imaginárnem.

Co však Truffaut do školy Schérerovy vnáší především a co jí poněkud otřese, to je kruhová obrana americké série B, z níž zhlédl všechny filmy uvedené v Paříži. První Truffautův článek ostatně pojednává o NÁHLÉM STRACHU Davida Millera, filmu, který kritika vesměs ztrhala, který však z pera mladého Truffauta vychází jako odraz „amerického filmu prokazujícího každý týden, že je největší na světě“. Toto tvrzení je upřesněno v souvislosti s kritikou SNĚHŮ KILIMANDŽÁRA Henryho Kinga: „Včera jsme pěli chvalozpěvy na americký film, největší na světě, nešlo však ani tak o superprodukce, jako o malé sériové filmy, jež lze vidět v kinech na bulvárech.“²⁵⁾ Těchto „malých filmů“ se Truffaut číslu po čísle ujímá co polemický advokát, zastává se Bruce Humberstonea, Arche Obole- ra a Ernesta B. Schoedsacka, Douglase Sirka, Normana Tauroga, jehož „doporučuje, přestože se o něm nikdo nezmínil“. Jeho polemický styl se vzedme nejsilněji v souvislosti s filmem ÚZKÝ OKRAJ Richarda Fleischera: „Tajemství, jež jednoho dne bude nutné protnout jako nežit, je tajemství hierarchie nebo smyslu pro míru. Není to ta nejmenší zásluha umění, kterým se tu zabýváme, že nechává krásu vypučet na větvích takřka vždycky vulgárních (...). Budu chválit avantgardu, jež se mi zdá být celá obsažena v mužném chodu chicagského expressu s náloží zcela morálního nitroglycerinu, což mu však dodává půvab, který by mu mohl závidět upocený řidič těžkého vozidla těžkopádného chodu (narážka na Clouzotovu MZDU STRACHU).“²⁶⁾ Přes Hitchcocka, Hawkse a sérii B začínají tvůrci a estetika, s nimiž čtenáře seznamují Schérer, Godard či Truffaut, vytvářet opravdovou a soustavnou „politiku“.

O Howardu Hawksovi hovořil už Godard, ale Rivette ho v pětadvacátém čísle představuje jako tvůrce rovného Hitchcockovi. Název jeho článku (jeho prvního velkého příspěvku pro Cahiers) je velice výmluvný: *Génie Howarda Hawkse* (*Génie de Howard Hawks*). Rivette staví Hawkse rozhodně, rázně a (velice) provokativně na piedestal „génia“, či abychom použili výrazu Malrauxova, který si oblíbil Bazin, tím, že ho pozvedá na statut umělce: „člověka stylu“. Tento styl, to je pohled upřený na skutečnost světa: „Evidentnost je příznakem Hawksovy geniality. OMLAZOVACÍ PROSTŘEDEK je geniální film a působí na mysl svou evidentností. Tu někteří nicméně odmítají, brání se spokojit se tím, co je. Neporozumění možná nemá jiné příčiny.“ Rivette přichází v tomto textu s rétorikou, kterou mu budou mnozí vytýkat (obzvláště Kast a Doniol), s rétorikou evidentnosti, soudů z titulu absolutního vkusu, jež však je zároveň známkou jeho úsečného, vitálního

24) Tento přístup k filmu jakožto hybateli sociálního imaginárního je v padesátých letech velice nový a setkává se jistou odezvou v Cahiers v některých článcích, např.: Michel D o r s d a y, *Situation de l'Amérique*. „Cahiers du cinéma“ 1953, č. 23 (květen); T ý ž, *Misogynie du cinéma américain*. „Cahiers du cinéma“ 1953, č. 19 (leden) a 20 (únor). Zapadá velice dobře do souboru otázek té doby, jak jsou obsaženy ve sborníku: Roland B a r t h e s, *Mythologies*. Paris 1957. Souvisí také s texty uveřejněnými mezi lety 1954 až 1956 v Esprit, France-Observateur a Les Lettres nouvelles; a rovněž s více sociologicky zaměřenými pracemi: Edgar M o r i n, *Le Cinéma, ou l'homme imaginaire*. Paris 1956; T ý ž, *Les Stars*. Paris 1957.

25) „Cahiers du cinéma“ 1953, č. 23 (květen).

26) „Cahiers du cinéma“ 1953, č. 24 (červen).

způsobu psaní. Ukáže se především být nejlepším analytikem akce zaznamenané americkými filmy, akce povýšené na morálku filmu: „Fascinace, kterou vyvolává Hawks, nespočívá v myšlence, nýbrž v účinnosti; jednání nás zaujme méně svou krásou než přímo svou působností uvnitř svého světa.“ Hawksovo umění spočívá v tomto výkonnostním zaznamenávání skutečnosti přes gesta, rytmus těl: těla promlouvají gesty, gesta vyjadřují akci, akce je režie filmu. Tato morálka režie vede režiséra k „základní poctivosti“ (pojetí velice blízké „axiomu reality“ předloženému Bazinem): žádné odbočky od vyprávění, lineární kontinuita je absolutním pravidlem, posedlostí, jež „ustavuje řád génia Howarda Hawkse (...) tím, že moderní senzibilitě dodává klasické vědomí“. Když Rivette připojuje Hawkse k souboru „tvůrců“ a definuje „morálku akce“ ve filmu jako klasické pravidlo – onu „logiku, která rozhodně není nějakou chladnou intelektuální schopností, nýbrž soudržností těla, souzvukem a návazností činů“ –, dovršuje takřka definitivně učební dobu Schérerovy školy, která pak už své stanovisko bude čím dál tím otevřeněji dotvrzovat.

Tehdy podepisuje Maurice Schérer v čísle 26, ze srpna / září 1953, první skutečný manifest této kritické volby: *O třech filmech a jedné škole* (*De trois films et une certaine école*), výslovný odkaz na onu „školu“, jež prý nese jeho jméno a působí rozruch v časopise. V záhlaví je citát z Rimbauda: „Je třeba být absolutně moderní.“ Úvodem a na vysvětlenou prohlašuje: „Jelikož mi Pierre Kast onehdy prokázal tu čest a označil mě za vůdce školy, která září patrně více svým zápalem než počtem svých adeptů, směru, který André Bazin na závěr své ankety o kritice umístil – nic proti tomu – na ten nejzazší konec dogmatismu, nechť je mi dovoleno, abych tu vystoupil jako tlumočnick jedné frakce jistěže menšinové, přece jenom ale frakce redakce časopisu, jehož eklekticismus, podložený společnou láskou k filmu, je zárukou její kompetence a serióznosti.“

Potom se Schérer snaží charakterizovat své protivníky z oblasti působnosti časopisu: jsou to ti, kteří pravidelně píší do Cahiers o americkém filmu, a to tak jako ona „levice, která zaměňuje kinematografickou hodnotu díla s průrazností jistých sociálních požadavků“. V hlavní části rozpravy pak kritik přichází s trojicí tvůrců: před Hustonem, Chaplinem, De Sikou, odpovídajícím vkusu spíše bazinovskému, dává přednost Renoirovi, Rossellinimu, Hitchcockovi. PO ŘECE, STROMBOLI, ZEMI BOŽÍ, CIZINCÍCH VE VLAKU natočili tito tři režiséři ZLATÝ KOČÁR, EVROPU 51 a ZPOVÍDÁM SE, a to jsou podle Schére- ra jediné filmy, které umožňují „být moderní“. Jakým způsobem jsou moderní? Všichni tři přicházejí s realismem, který odkrývá hlubokou neslučitelnost materiálního řádu s řádem duchovním. U Hitchcocka se to děje tak, že zaznamenává skutečnost (posloupnost děje, napětí), která neodhaluje pouze výsledek tohoto zaznamenávání, nýbrž i „mravní trýzeň patrnou na hrdinově tváři“. Právě tato mravní trýzeň, zachycená z co největší blízkosti, spojuje materiální s duchovním. Podle Schére- ra je hrdinova tvář „duchovní tělesností“. V tomto seskupení (Renoir, Rossellini, Hitchcock) a v této analýze (spojení materiálního s duchovním jakožto výsledek kinematografického realismu) rozpoznáváme kus po kuse základy Bazinovy teorie, s jediným přídatkem, Alfredem Hitchcockem. Jde tu vedle velice obratného způsobu, jak ospravedlnit nějakou volbu tím, že si přitom posloužíme myšlenkovou soustavou učitele, o to, zařadit Hitchcocka definitivně do království velikánů.

Je to dodnes a stále cítit, jedině s Hitchcockem jsou problémy a kvůli němu končí Sché-
rer svůj manifest takto: „Přál bych si, aby se filmový kritik konečně oprostil od představ
převzatých od starších kolegů, aby novými očima a v novém duchu začal pohlížet na
díla, jež podle mého mínění budou mít v historii naší doby daleko větší význam nežli
matné pozůstatky umění, které se přežilo.“ Od roku 1948, kdy byl Hitchcock Tacchellou
a Thérondem představen v L'Écran Français – už to byla provokace – jako „mistr formál-
ní účinnosti“, až po toto číslo Cahiers, v němž se definitivně rýsuje, že tvůrce stíhaný bo-
žím pohledem bude interpretován v duchu Dostojevského, se kritická analýza podstatně
prohloubila. Z toho lze vidět, jaký význam měla „Hitchcockova aféra“ v procesu zrání
jedné generace kritiků.

Rivette ve svém článku o ZPOVÍDÁM SE takřka bez přeryvu pokračuje v analýze s jinými
argumenty. „Hitchcockovy filmy nepatří do domény kritiků, kteří se vždycky projevovali
jako naprosto neschopní vyložit je. (...) Tyto filmy, spolu s komedii Hawksovy,
americkou tvorbou Renoirovou, tvorbou Rosselliniho (...) jsou spíše prvními projevy
onoho moderního filmu, který jsou s to pochopit jedině sami filmaři.“²⁷⁾ Kritika je hodna
opovržení, neboť nebyla s to mluvit ani o Hitchcockovi, ani o Hawksovi, dokáží to je-
dině filmaři: Schérerova škola se tu tak hned zpočátku, a to je to hlavní, s prorockou
jistotou představuje jako směr filmařů-kritiků... Rivette otevřeně prohlašuje: jestliže
Hitchcockovo umění není chápáno, pak proto, že je pro zastaralou kritiku „příliš vzne-
šené“ a „dospělo k témuž stupni dokonalosti jako hudba v době Bachově“. Hitchcock,
Hawks, Renoir, Rossellini spojení a přirovnání k Bachovi: je to jakoby předpověď toho,
co bude po příštích deset let tvořit soudržnost Cahiers du cinéma. Rivette, ohlašující no-
vou vlnu a načrtávající linii časopisu pro skoro jedno desetiletí, se vskutku jakoby
nachází v srdci oné „modernosti“, ale také onoho klasicismu, po němž tak naléhavě vo-
lal Schérer. Toto 26. číslo Cahiers, doplněné o několik měsíců později Truffautovým
pamfletem proti francouzskému „vznešenému“ filmu, jako by vyznačovalo významný
předěl v zaměření časopisu, který napříště bude jak pokud jde o analýzu, tak ve volbě
tvůrců i v polemice poskytovat četbu velice koherentní, vycházející z poznávání Renoi-
ra, Rosselliniho, Hitchcocka a Hawkse, prohlášených za „klasické tvůrce“, a zavrhuje
film francouzský.

Poslední skutečnou překážku pro tento obrat časopisu představuje sám André Bazin.
Až dosud v Cahiers do potyček a polemik o těchto námětech nezasahoval. Když však si
Schérer a Rivette vypůjčili k tomu, aby Hitchcocka a Hawkse pozdvihli mezi tvůrce,
jeho analýzy a interpretační rámce, je nucen do debaty vstoupit. Což učiní ve 27. čísle
z října 1953, když se zastává nového filmu Johna Hustona RUDÝ ODZNAK ODVAHY. „Pro-
tože se nám vytýká, že při Hitchcockově jmeně kroutíme hlavou, pokládám za nutné
upřesnit, že tvůrci filmu ZPOVÍDÁM SE samozřejmě přiznávají osobitý styl, schopnost ob-
jevovat originální kinematografické formy a že v tomto ohledu je jeho převaha nad Hus-
tonem nesporná. Avšak i přesto považuji RUDÝ ODZNAK ODVAHY a dokonce i AFRICKOU
KRÁLOVNU za díla mnohem lepší než PROVAZ a CIZINCI VE VLAKU. Na námětu přece také
záleží!“ Bazin tedy Schérerově škole odpovídá tím, že se zaměřuje na námět filmu:
„Výsledky kinematografické tvorby jsou tedy bezcenné a záleží teď už jen na estetické

27) Jacques Rivette, *L'Art de la fugue*. „Cahiers du cinéma“ 1953, č. 26 (srpen).

hierarchii námětů. “Vybral si ke sporu, jak se zdá, terén vsutku nevhodný. Jednak proto, že není žádným Sadoulem, aby rozhodoval o tom, který námět je dobrý a který špatný, a tak může jeho argument vyvrátit otázka: „Co je to špatný námět?“ Ovšemže se touto odpovědí Schérerovi proti své vůli zařazuje do už překonaného intelektuálního světa, do tábora kritiků začínajících nanovo s debatou o obsahu a formě, z něhož chtějí mladí barbaři uniknout. Bazin, který v letech 1948 až 1949 všemocnost námětu odmítal, se na ni teď odvolává při argumentaci proti kritikům, kteří si mezitím vybudovali cinefilní kulturu velice odlišného zaměření. Jak dokonalá je na jedné straně shoda mezi Bazinem a mladými redaktory, pokud jde o realismus, kinematografický obraz či vztah mezi materiálním a duchovním, tak nejsou schopni dorozumět se v jistých otázkách vkusu, v zaměření kritiky, jak se ukázalo právě při Hitchcockově aféře. Po tomto článku se Huston už nezdá být větším tvůrcem než Hitchcock a Schérerova škola z tohoto kritického souboje vychází bezpochyby značně posílena. Ostatně v oblasti amerického filmu nadále udávají tón Rivette, Truffaut a Schérer: Rivette brzy uvede do redakční linie Nicholase Raye, Otto Premingera coby „doplňkové tvůrce“, zatímco Schérer bude vychvalovat Hawksovo VYSOKÉ NEBE se sebedůvěrou, vycházející z jistoty, že si z amerického či vlastně filmu vůbec, vybral to správné.

Velké ateistické filmy proti Duchu křesťanství²⁸⁾

Když jsme tu popisovali, jak kritika v Cahiers du cinéma reagovala na americký film, narazili jsme na jedno základní výběrové kritérium: duchovnost filmované hmoty. Zvláště Hitchcockovi byla Schérerovou školou přiznána schopnost projevit tuto vlastnost převzatou z analýz André Bazina: „duchovní tělesnost“, vztah mezi světem a zasněžením, příznak ontologického realismu, jak ho katolický kritik definoval. Zastavme se na chvíli u zaujetí postoje v časopise, jež v té době nezůstalo nepovšimnuto. Jsou snad Cahiers du cinéma nástrojem „obskurního kritického pobožnůstkářství“? táží se už v roce 1951 Kyrrou a Benayoun ve své surrealistické publikaci *Filmový věk (L'Age du cinéma)* nad analýzou DENÍKU VENKOVSKÉHO FARÁŘE od André Bazina. A tak začíná hned s prvním ročníkem časopisu ono podezíravé vyptávání a debatování, které bez ustání staví Cahiers proti novinám, časopisům a knihám hlásícím se k marxismu či k dědictví surrealismu. Někteří dokonce dospějí tak daleko, že se vážně ptají, zda Cahiers du cinéma bazinovské inspirace či rohmerovské linie nejsou financovány Vatikánem... V sedmém čísle Cahiers pokládá tedy Bazin za nutné ospravedlnit se: „Už po pět let náboženská témata dávají vzniknout čím dál více zajímavým filmům.“ I mimo oblast kinematografie, v níž se to vedle bytostí bloudících mezi milostí a hříchem z filmů Rosselliniho a Hitchcocka pravdaže hemží německými a italskými pánbíčkářskými selankami, je intelektuální situace příznivá pro obnovu duchovního myšlení. Neboť i když intelektuální levice materialistického, marxistického či existencialistického zaměření po válce nepopíratelně převládá, neměla by se tato převaha zaměřovat za výlučnost. Je to rovněž období, kdy vznikají rozsáhlé sítě spiritualistické. Časopis Esprit, deník Le Monde, nakladatelství Seuil, ba i mladá

28) Název Chateaubriandova spisu z roku 1802 (pozn. překl.).

Národní nadace politických věd rozšiřují mimo poměrně úzký okruh Katolického střediska francouzských intelektuálů vliv personalistického myšlení Emmanuela Mouniera a Jacquesa Maritaina.²⁹⁾ Jenže ještě víc než souhra vlivů stojí ve středu debaty sám základ bazinovské teorie filmu. Jak už řečeno, je axiom reality, jak jej Bazin klade do popředí co zakládající princip a pramen zduchovnění filmu, neoddělitelný od jeho mystérie – náhlé zjevení mimozemskosti, takřka náhodné, a přece obsesivní. V tomto smyslu je „Veroničin závoj“ symbolem a klíčem celé estetiky Bazinovy, který byl také silně ovlivněn Mounierem a Teilhardem de Chardin:³⁰⁾ závoj je potrhaný, jeho povrch plný nerovností a drsný jako obyčejná realita, husté předivo látky umožňuje tvarovat svět z té největší blízkosti (realismus), v tajuplné a obsesivní dvojexpozici se však rýsuje tvář bolesti, mučednická tvář Kristova.

Někteří z hlavních kritiků Cahiers du cinéma, Rohmer, Rivette, ba i Truffaut a Chabrol, budou tohoto vpravdě spirituálního mistra následovat, rozvinou tuto souvztažnost a osvětlí ji na významných filmech: EVROPE 51, CESTĚ PO ITÁLII, ZPOVÍDÁM SE, zatímco jiní redaktoři, poznamenání spíše marxismem nebo surrealismem, na to budou reagovat někdy i prudce. „Velké ateistické filmy“ proti „Duchu křesťanství“ – převzal jsem tady dva titulky kritik, jedné o MZDĚ STRACHU od Pierra Kasta, druhou o EVROPE 51 od Erika Rohmera – polemiky proběhnou v prvních číslech Cahiers. Nejde zajisté o to, udělat z Cahiers něco, čím nejsou, časopis náboženského proselytismu nebo vůbec nějaký náboženský časopis. Avšak náboženství jakožto vyprávění vykládající svět, to jest zdroj metafor, podstata vyprávění, jež dovoluje dodat skutečnosti smysl tím, že o ní vypráví, ba i dogma o inkarnaci, jež patří ke katolické symbolice stejně jako k „filmu tělesného výrazu“, jak je časopisem pojímán, to je v Cahiers du cinéma přítomné velmi silně.

Bazin začne udávat tón dost brzy. Ve třetím čísle doporučuje studovat Bressonův DENÍK VENKOVSKÉHO FARÁŘE jako vyprávění pašijí. Když popisuje etapy filmového postupu, vykládá některé sekvence jako zastávky na křížové cestě a končí svou analýzu citátem z Bressona: „Byl jsem vězněm svaté Agonie,“ říká farář, aby svému utrpení dodal smysl, jakožto estetické a vypravěčské dráze režisérově. První, kdo sice neodpovídá Bazinovi, ale rozproudí debatu, je Chris Marker, mladík milující divadlo, ale přitahovaný k filmu díky charismatu právě André Bazina. Marker se ujímá bazinovské analýzy spirituality, ale převrací její hodnoty: náboženství se stává náhradním vyprávěním, fungujícím vůči skutečnosti jako rouška čili jako maska postavená proti kameře. Příležitost k tomu poskytne sborník o „německém filmu“, vydaný Cahiers v červenci 1951. Německé produkce z konce čtyřicátých let skutečně překypují přesládlými bigotními selankami. Marker tento „spiritualistický symbolismus“ ostře napadne: tyto „expresionistické a spiritualistické slátaniny, pochopitelné v roce 1945, nejsou roku 1949 už vůbec nevinné. Nejsou bezdůvodné, nevyjadřují nesoulad mezi zastaralou formou a aktuálním

29) O poválečném katolickém intelektuálním hnutí viz např.: Michel W i n o c k, *Historie politique de la revue Esprit. 1930 – 1950*. Paris 1975. Některá zajímavá svědectví obsahuje kniha: Jean-Marie D o m e n a c h, *Emmanuel Mounier*. Paris 1972. Pokud jde o obecnější kontext dějin kulturního myšlení viz Pascal O r y, *L'Aventure culturelle française: 1945 – 1989*. Paris 1989.

30) Vliv Emmanuela Mouniera a Teilharda de Chardin na André Bazina viz D. A n d r e w, c. d., s. 46 – 54, 74 – 76.

obsahem. Naopak, je to přesně to, co vyhovuje nestoudnosti odpovědných, mlhavému profetismu, jímž se Západní Německo pokouší dodat formu svému zmatku. Je to tatáž hra dvojexpozice, s níž Němec znovu vystupuje po stupnici vin, aby je nakonec svalil na Boha.“ Marker tento způsob odmítání vidět skutečnost nazývá „křesťanstvím porážky, lidí, kteří objevují katedrály, když mohou mít prospěch z práva azylu“. Tento film ze zemí (Západního Německa, Itálie), „jež si samy udělují rozhřešení s velkou podporou angelismu a infantilismu, s létajícími anděly přivázanými za silná lana a s dětmi, jejichž kinematografická smrt má tak blízko k lidské oběti“, Marker odmítá a dává před ním přednost „realismu“ z Východu: „Východoněmecký film se přidržuje současné skutečnosti s všemi jejími nečistotami, které západní film obchází nebo zatlačuje. Na jedné straně život se vším, co v sobě má kompromitujícího a nečistého, na druhé pak nicota přikrytá květinami. Německá kinematografie na Západě i na Východě jsou dvě sestry s těžkým dědictvím, jedna se s ním však vypořádává tak, že píše spirituální a symbolické básně (a připravuje se vojensky), druhá tím, že se učí svému řemeslu. Není příliš těžké vidět, na které straně má svoboda, bez ohledu na vnější zdání, větší naději.“³¹⁾ Z tohoto dlouhého citátu je vidět, jaký vliv měly tehdejší aktuální debaty na některé redaktory časopisu, stejně jako to, s jakou prudkostí přelétávaly argumenty z „levého břehu“ na „pravý“: náboženství jako maska, jako náhradní mytologie, to je jedno z nejpropracovanějších marxistických témat, tak jak jím tu Marker argumentuje proti svému učiteli Bazinovi.

Jiná ostrá protináboženská opozice přichází ze strany dědiců surrealismu, kteří svým ateismem chtějí provokovat a rozdrtit morálku jisté křesťanské, měšťácké, pokrytecky svatouškovské společenské vrstvy. Hlasatelem této ateistické protimorálky se v Cahiers často stával Pierre Kast, ještě než jím občas býval v časopise Positif, kde tento militantní ateismus mohl nahrazovat kritickou rozpravu. Tomu se naskytla příležitost v prosinci 1951 nad sborníkem věnovaným Luisi Buñuelovi. Kast se vysmívá „spiritualistickému panteonu“ akademických autorů a „představám katolických institucí o morálce ve filmu“, dvěma veličinám, díky nimž „má křesťanská mytologie prospěch z jednoho univerzálního tabu a z privilegií uměleckého rázu“. Proti „proudu těchto božských ctností“, který se přes film neustále přelévá jako velká voda, vytyčuje Kast hráz: nikoliv „film prokletý“, ale něco, co je jeho polemickou odrůdou: „film ateistický“. Kritik jeden takový vybere jako manifest: MZDU STRACHU. Kast nazve svou recenzi *Velký ateistický film* a obhajuje v ní Clouzota proti „těm, kdo se opájejí vodou z Lourdes“: „Nemyslím si, že by bylo možno zredukovat film na nějakou subjektivitu nebo metafyziku; je nesporné, že Clouzot bezezbytku a bezpochyby vědomě vyjádřil svůj způsob, jak se zmocnit skutečnosti.“³²⁾ Dokonalost „dramatické mašinérie“ uplatněná Clouzotem slouží Kastovi jako argument proti „pořouchlým chytrákům militantního spiritualismu“ píšícím do časopisu. Všechno je skutečně obsaženo ve filmu a v postupu zápletky: „MZDA STRACHU je film, který nepředpokládá ani nejvyšší bytost, ani prozřetelnost, je to film, který spočívá celý sám v sobě.“

Odpověď na sebe nenechá dlouho čekat, v čemž se zase jednou projeví, co bylo jedním z předních záměrů Cahiers té doby: nepřetržitá polemická debata. O dva měsíce později,

31) „Cahiers du cinéma“ 1951, č. 4 (červenec).

32) „Cahiers du cinéma“ 1953, č. 23 (květen).

v čísle 25, se pera chápe Eric Rohmer, aby představil Rosselliniho EVROPU 51. Pod titulkem stejně výmluvným, jako byl Kastův, *Duch křesťanství*, mu odpovídá naprosto bez okolků: „Bud'te si ateista, a kamera vám poskytne podívanou na svět bez Boha, kde nevládne žádný jiný zákon než čistý mechanismus příčiny a následku.“ a ironicky upozorňuje na „hranice onoho roztomilého ateismu, jemuž soudobý film většinou vděčí za svá nejobdivovanější díla (MZDA STRACHU dostala cenu v Cannes)“. Na tento polemický výpad naváže Rohmer vědomě spiritualistickou analýzou Rosselliniho filmu. EVROPA 51 přichází s „uměním metaforickým jako umění chrámových oken“, na nichž „staví jedna žena půvab svého poslání proti šklebu světa“: duše se ukáže v denním světle. Podle Rohmera se duše může ukázat jen přes tělesnost, ba přímo hmotu: „Génies filmu tkví v tom, že je s to odkrýt spojení tak těsné a zároveň vzdálenost tak nekonečnou mezi královstvím těl, jeho hmotou, a královstvím ducha, jeho cílem.“ V této „zázračné“ souvztažnosti mezi tím, co by všechno mohlo oddalovat, nachází film své poslání: „Právě proto, že film je nejrudimentárnější, že má nejbližší k mechanické reprodukci, je s to proniknout jak jen možná nejbližší k metafyzické podstatě člověka nebo světa“, tedy ono sblížení mezi mechanickým zaznamenáváním skutečnosti a metafyzikou, jež Rivette za měsíc nato uvidí v akci, jak trhlinami a pastmi zadržává vypravěčské předivo v Hitchcockově ZPOVÍDÁM SE. Linie obhajovaná mladými barbary se utvářela, a na to se dost často neupozorňuje, od spiritualistického přibližování k velkým realistickým režisérům. V tomto ohledu zahajuje Hitchcock, někdejší žák anglických jezuitů, ve svém díle řadu „náboženských filmů“, jež dokonale osvětluje politiku jeho náruživých obránců v Cahiers a posiluje je v jejich přístupu k filmu jakožto náboženskému líčení skutečnosti. A Hitchcock opravdu vypráví tuto skutečnost postupně nejprve prostřednictvím příběhu faráře, který je povinen zachovat zpovědní tajemství (ZPOVÍDÁM SE), a pak o zázraku přivolaném modlitbou, který rozuzlí zápletku NEPRAVÉHO MUŽE. Spiritualistické zaměření Cahiers si v té době přeje být natolik v souladu s hitchcockovskou tematikou, že Truffaut může se svým poněkud studentským humorem napsat do čísla 70: „Cahiers du cinéma děkují Alfredu Hitchcockovi, který právě natočil NEPRAVÉHO MUŽE jen proto, aby nám udělal radost a potvrdil před světem pravdivost našich výkladů.“ Bazin našel dokonalý doklad svého způsobu pojmání filmu těsně po válce v Rossellinim; stejně tak se s materializací svých výkladů setkají Cahiers u Hitchcocka, zvláště pak v jeho filmech z padesátých let.

Přeložila Xenie Klepikovová

Přeloženo z francouzského originálu:

Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue.*

Tome 1: À l'assaut du cinéma 1951 – 1959.

Éd. Cahiers du cinéma, Paris 1991, s. 51 – 87.

Citované filmy:

Africká královna (The African Queen; John Huston, 1952), *Asfaltová džungle* (The Asphalt Jungle; John Huston, 1950), *Cesta po Itálii* (Viaggio in Italia; Roberto Rossellini, 1953), *Cizinci ve vlaku* (Strangers on a Train; Alfred Hitchcock, 1950), *Dáma z jezera* (Lady in the Lake; Robert Montgomery, 1946), *Dáma ze Šanghaje* (Lady from Shanghai; Orson Welles, 1948), *Deník venkovského faráře* (Le Journal d'un curé de campagne; Robert Bresson, 1950), *Diktátor* (The Great Dictator; Charles S. Chaplin, 1940), *Doly krále Šalamouna* (King Solomon's Mines; Andrew Marton – Compton Bennett, 1950), *Drahá Karolína* (Caroline chérie; Richard Pottier, 1950), *Evropa '51* (Europa '51; Roberto Rossellini, 1952), *Fena* (La Chienne; Jean Renoir, 1931), *Jízda na růžovém koni* (Ride the Pink Horse; Robert Montgomery, 1946), *Lovcova noc* (Night of the Hunter; Charles Laughton, 1955), *Madame Bovary* (Jean Renoir, 1934), *Maltézský sokol* (Maltese Falcon; John Huston, 1941), *Modrovous* (Barbe-Bleue; Christian-Jaque, 1951), *Monsieur Verdoux* (Charles Spencer Chaplin, 1947), *Mzda strachu* (Le Salaire de la peur; Henri-Georges Clouzot, 1951), *Náhly strach* (Sudden Fear; David Miller, 1952), *Nana* (Jean Renoir, 1926), *Nanuk, člověk primitivní* (Nanook of the North; Robert Flaherty, 1921), *Někde v noci* (Somewhere in the Night; Joseph Leopold Mankiewicz, 1946), *Nepravý muž* (The Wrong Man; Alfred Hitchcock, 1956), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Obdivuhodné bytosti* (Adorable créatures; Christian-Jaque, 1952), *Omlazovací prostředek* (Monkey Business; Howard Hawks, 1952), *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), *Pravidla hry* (La Règle du jeu; Jean Renoir, 1939), *Provaz* (Rope; Alfred Hitchcock, 1948), *Příběh z Louisiany* (Louisiana Story; Robert Flaherty, 1947 – 1948), *Příběh z Palm Beach* (The Palm Beach Story; Preston Sturges, 1942), *Rudý odznak odvahy* (Red Badge of Courage; John Huston, 1951), *Řeka* (The River; Jean Renoir, 1949), *Samson a Dalila* (Samson and Delilah; Cecil B. DeMille, 1949), *Skvělí Ambersonové* (Magnificent Ambersons; Orson Welles, 1941), *Sněhy Kilimandžára* (The Snows of Kilimanjaro; Henry King, 1952), *Stromboli, země boží* (Stromboli, terra di Dio; Roberto Rossellini, 1950), *Sullivanovy cesty* (Sullivan's Travels; Preston Sturges, 1941), *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), *Světla ramp* (Limelight; Charles S. Chaplin, 1952), *Světla velkoměsta* (City Lights; Charles S. Chaplin, 1930), *Utrpení Panny orleánské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Th. Dreyer, 1928), *Úzký okraj* (The Narrow Margin; Richard Fleischer, 1952), *V Brooklynu roste strom* (A Tree grows in Brooklyn; Elia Kazan, 1944), *V pravé poledne* (High Noon; Fred Zinnemann, 1952), *Vše o Evě* (All About Eve; Joseph Leopold Mankiewicz, 1950), *Vysoké nebe* (The Big Sky; Howard Hawks, 1952), *Zapomenutí* (Los olvidados; Luis Buñuel, 1950), *Zázrak v Miláně* (Miracolo a Milano; Vittorio De Sica, 1950), *Zlatý kočár* (La Carozza d'oro; Jean Renoir, 1952), *Zmizení staré dámy* (The Lady Vanishes; Alfred Hitchcock, 1938), *Zpovídám se* (I confess; Alfred Hitchcock, 1952), *Žijí v noci* (They Live by Night; Nicholas Ray, 1947).

Články

MLADÝ LINCOLN
JOHNA FORDA

Redakce Cahiers du cinéma

Lincoln není produktem lidové revoluce: banální hra všeobecných voleb, která si není vědoma žádného z velkých historických úkolů, které je třeba vyřešit, jej vynesla na vrchol, plebejce, jenž se vlastními silami vypracoval z lamače kamene až na senátora za stát Illinois, muže nevybaveného pronikavým intelektem, bez velkého charakteru a bez jakékoli výjimečné hodnoty, neboť je průměrným člověkem dobré vůle.

(Friedrich Engels a Karl Marx, Die Presse 12. října 1862)

V jedné chvíli našeho rozhovoru hovořil pan Ford o vystřižené sekvenci z filmu Mladý Lincoln, přičemž popsal Lincolna jako ošuntělou postavu, přijíždějící do města na mezku, která se zastaví a zírá na divadelní plakát. „Ubohý opičák,“ řekl, „jenž si přál mít dost peněz na zhlédnutí Hamleta.“

Byla to jedna z mála věcí, o jejichž změnu mě Ford při pročitání rozhovoru požádal; řekl, že se mu příliš nelíbí „nápad nazvat pana Lincolna ubohým opičákem“.

(Peter Bogdanovich, John Ford. London 1967)

1.

Tímto textem začíná řada studií, na jejíž nutnost jsme poukázali v redakčním úvodu čísla 218. Nyní je třeba upřesnit předměty, metodu a to, co zakládá tuto až dosud jen proklamovanou nutnost.

1. Předmět: určitý počet „klasických“ filmů, dnes *čitelných* (to proto budeme předjímat definici naší metody a označovat tuto práci jako práci čtení) v té míře, v níž před námi může vyvstat historický rozměr, do něhož jsou vepsány: vztah těchto filmů ke kódům (společenským, kulturním), které se v nich prolínají, a k dalším filmům, které jsou samy vpleteny do intertextového prostoru; tedy vztah těchto filmů k ideologii, jejímiž jsou nositeli a jejíž daný „stav“ představují (*représentent*), a k událostem (přítomným, minulým, historickým, mýtickým, fiktivním), které se rozhodly zobrazit (*représenter*).

S ohledem na pohodlnost používáme výrazu „klasický“ (jež bude samozřejmě během těchto studií nutno zkoumat, a dokonce zpochybnit, abychom se nakonec pokusili vytvořit jeho teorii) jako výrazu, jenž označuje, zhruba řečeno, film, o němž se říkalo, že je založen na analogickém zobrazení a na lineárním vyprávění („průzračnosti“ a „přítomnosti“), je tedy zdánlivě zcela pohlcen ideologickým „systémem“, o který se tyto pojmy opírají a který je sjednocuje. Samozřejmě bylo možné pokládat hollywoodský film za model takového „klasicismu“, a to v té míře, v níž bylo jeho přijetí zcela normováno právě

tímto systémem a uzavíralo se v jakémsi nečtení (*non-lecture*), jehož zárukou byla zdánlivě prostá nepsanost (*non-écriture*) těchto filmů, v níž byla spatřována sama známka jejich mistrovství.

2. Naše práce bude tedy spočívat ve *čtení*, chápaném ve smyslu *pře-značení* (*re-marquage*) těchto filmů. Což z hlediska nejprve negativního vymezení znamená:

a) nepůjde prostě o (další) komentář. Komentář, jehož úlohou je shrnout ideálně ustavený smysl konečného významu předmětu (jenž však vždy bez konce uniká díky nekonečné možnosti mluvit o filmu): bloudící a množující se pseudo-čtení, jemuž schází skutečnost zapsání a nahrazuje ji rozpravou složenou z prostého ideologického přebírání toho, co se v daném okamžiku jeví jako hlavní výpověď nebo výpovědi filmu.

b) nepůjde ani o novou *interpretaci*, to jest překlad do určitého kritického systému (metajazyka), jehož předmětem je to, co by již ve filmu bylo, a jenž by představoval jakési absolutní vědění vykladače, slepého vůči ideologické (historické) podmíněnosti své praxe a svého předmětu-záminky, pokud ovšem nejde o „přípravenou strukturu“ hermeneutických viridian.

c) Nepůjde o rozčlenění předmětu pokládaného za uzavřenou strukturu, o výčet stále jemnějších a stále „odlehlejších“ jednotek, inventář prvků, jenž by nijak nebral v úvahu předurčenost k filmařovu projektu psaní, předstíraje dekonstrukci a následnou rekonstrukci původního předmětu, k němuž by byla přidána „srozumitelnost“, a to bez ohledu na dynamiku zapsání: tedy žádné mechanicky strukturní čtení.

d) Konečně nepůjde ani o demystifikaci v tom smyslu, v němž by stačilo přenést film zpět do jeho historických podmínek, „objevit“ jeho předpoklady, zdůraznit jeho problematiku a estetická stanoviska, a kritizovat jeho výpovědi ve jménu pouze mechanicky aplikovaného materialistického poznání, s cílem podkopat jeho základy, a pak se spokojeně odmlčet, což je totéž jako vylít dítě s vaničkou – aniž by se člověk namočil nebo, řečeno jasněji, aby se moralizujícím způsobem a jediným gestem rozdělení na „dobré“ a „špatné“ zbavil předmětu a vyhnul se veškerému skutečnému čtení (které může být skutečným čtením jen díky gestu návratu ke svému vlastnímu úkonu dešifrování a tehdy, když začlení své fungování do textu, který vytváří, což je něco zcela jiného než ohánění se metodou – a to i marxisticko-leninskou – a ustrnutí právě u něj).

Připomeňme zde, že vnější a mechanická aplikace dokonce i přísně založených pojmů se vždy snažila tvářit jako výkon teoretické praxe; a spolu s tím připomeňme následující, jakkoli je to již dávno dokázanou věcí:

– Umělecký výtvar není možné vztahovat k jeho společensko-historickému vnějšku podle lineární, výrazové, bezprostřední kauzality (pokud ovšem nechceme upadnout do reduktivního historického determinismu), ale navazuje s tímto vnějškem složitý, zprostředkovaný, *decentrovaný* vztah, jež je vždy třeba podrobně upřesnit (to proto je zjednodušením odbýt „klasický“ hollywoodský film pod záminkou, že jakožto vepsaný do kapitalistického systému nemohl být ničím jiným než jeho odrazem). Walter Benjamin silně zdůrazňoval nutnost nepokládat literární dílo (ale stejně tak jakýkoli umělecký výtvar) za odraz výrobních vztahů, ale za něco, co má své místo *v rámci* těchto vztahů (mluvil samozřejmě o minulých, přítomných nebo budoucích progresivních dílech), ale materialistické čtení, které se zabývá uměleckými výtvary zdánlivě zbavenými jakéhokoli kritického mezinárodního rozměru, jenž by ovlivnil výrobní vztahy kapitalistického

systému, musí postupovat stejně – k tomuto zásadnímu pojmu „autora jako producenta“ se ještě podrobněji vrátíme. Při této příležitosti musíme zase jednou citovat teze o literární produkci, které formuloval Macherey (zejména ohledně leninských oprav Trockého a Plechanovových zjednodušených stanovisek k Tolstému), a teze, jejichž autorem je Badiou a týkají se autonomie estetického procesu a komplexního vztahu historická skutečnost / ideologie / autor (jako místo, a nikoli jako niternost) / dílo.

– Na tomto základě odhalení ideologických předpokladů a ideologické tvorby jejich označení za nepravdu nebo omyl nikdy samo nestačilo na to, aby vyvolalo pravdu přímo skrze ty, kdo toto odhalení provádějí. A co více, nikdy nestačilo k vyvolání pravdy, týkající se právě toho, proti čemu se pozvedají. Je tedy absurdní chtít po nějakém filmu, aby skládal počet z toho, co neříká o pozicích a vědění, které jsou východiskem těch, kdo jej zkoumají, a velmi snadné (k čemu pak ale dobré?) „dekonstruovat“ jej ve jménu téhož vědění (v případě, o který nám jde, ve jménu vědy historického materialismu, jenž má být užíván jako aktivní metoda, a nikoli sloužit jako záruka). Abychom nebyli obviněni z věrolomnosti, upřesněme, že body tohoto bodu d) se obracejí ke stanoviskům, která jsou v *Cinéthique* těmi nejkrajnějšími.

3. V tomto bodě by se mohlo zdát, že narážíme na rozpor: zároveň se při dotazování filmu nespokojujeme jeho vnějškem a odmítáme hledat v něm „hloubku“, směřovat od jeho „doslovného smyslu“ ke „smyslu tajnému“, nespokojujeme se s tím, co říká (tím, jaký má význam). Jde o rozpor pouze zdánlivý. Prostřednictvím přeznačení těchto filmů do procesu aktivní četby se zde pokusíme nechat je říkat, co říkají *v tom*, co neříkají, rozpoznat jejich konstitutivní prázdná místa, která nejsou ani nedostatky díla (neboť jak v minulém čísle jasně ukázal Jean-Pierre Oudart, tyto filmy pocházejí od těch nejmistrnějších filmařů) ani úskokem autora (proč by se u čerta uchýloval k úskoku?), ale vždy přemístěným *strukturujícím prázdným místem*, předeterminovaností, která jako jediná vůbec umožnila tyto rozpravy a vedla k jejich realizaci, tím, co je nevyslovené a včleněno ve vysloveném jako nutný prvek jeho ustavení, jedním slovem, abychom použili Althusserova výrazu: „vnitřními temnotami vyloučení“.

Filmy, které budeme studovat, nepotřebují žádné doplnění, nevolají po žádném teleologickém čtení, není třeba z nich dolovat příznání o jejich *vnějších* temnotách (pokud je ovšem nechceme prostě a jednoduše zavrhnout), jde jen o to, projít jejich výpovědí až k tomu, co ji realizuje, zdvojovat jejich psaní gestem čtení, aby tak vyšlo najevo to, co již bylo zde, ale mlčelo (srov. pojem *palimpsestu* u Barthesa a Daneyho), přimět je říci nejen „co to říká, ale co to neříká, protože to chce neříci“ (J. A. Milner; a my dodáme: co, když to chce neříci, ale je nakonec stejně přinuceno mluvit).

4. Jaký je užitek takové práce?

Bude nám potěšením, pokud nebude považována za hollywoodské „znovunavštívení“ („*revisitation*“). Těm, kdo budou v takovém pokušení, radíme vůbec ji nečíst, a nečíst ani to, co následuje bezprostředně po ní. Těm ostatním řekneme:

Že ono strukturující prázdné místo, o němž byla řeč výše, a realizace náhrady, kterou podmiňuje, mají něco společného se sexuální *jinou scénou* a onou „jinou jinou scénou“, kterou je scéna politická, že politika a erotika (*le politique et l'érotique*) je tím dvojím potlačeným, jehož bude naše čtení návratem (potlačeným, které rozhodně nestačí jen dopředu a jednou provždy oznámit, ale je třeba vepisovat je do pokaždé obnovovaného procesu

jeho potlačování), to vše umožňuje vyvodit odpověď; odpověď, jejíž otázka by sama nebyla možná bez dvojí rozpravy o předeterminovanosti, rozpravy marxistické a rozpravy freudovské. Filmy, které vybereme, proto nebudou vybrány pro svou hodnotu „nesmrtelných mistrovských děl“, ale proto, že jejich přesnost popírající psaní¹⁾ nabízí silnou oporu čtení, že vytvářejí dostatečnou *krycí projekční plochu*: proto, že mohou být přepsány.

2. Hollywood v letech 1938 – 1939

Jedním z důsledků hospodářské krize roku 1929 bylo další posílení vlivu nejvýznamnějších bankovních skupin (Morgan, Rockefeller, DuPont, Hearst, General Motors atd.) na hollywoodské firmy, které se dostaly do obtížné situace (oslabených „novou patentovou válkou“ zvukového filmu).

Již od roku 1935 je pět Velkých Studií (Paramount, Warner, MGM, Fox, RKO) a tři „Minors“ (Universal, Columbia, United Artists) pod úplnou nadvládou bankéřů a finančníků, kteří jsou ostatně často v tom či onom studiu přímými společníky. Toto uchvácení Hollywoodu vysokým finančnictvím (vedle hospodářské správy a ideologické orientace amerického filmu) se již promítlo do seskupení osmi studií do rámce MPPA (asociace producentů, ovládající trh) a do vytvoření centrálního systému cenzury (Haysův kodex – je známo, že americká banka je puritánská: Morgan, největší akcionář newyorské Metropolitní, své programy v pravém slova smyslu cenzuroval).

Právě roku 1935 se studio Fox, patřící Williamu Foxovi (vytvořené roku 1914), spojuje pod záštitou Chase Manhattan Bank s 20th Century Prod. Darryla F. Zanucka, čímž vzniká 20th Century Fox, jehož se Zanuck stává vicepresidentem a získává v něm nadvládu.

Během téhož období, a především v letech 1937 až 1938, dochází v amerických kinech k velmi výraznému poklesu návštěvnosti (jenž je nejprve připisován následkům recese a pak, když se věci dále zhorší, nedostatečné obnově zásob hvězd v Hollywoodu), takže silně zneklidněné vedení banky vydává pokyn k *maximálnímu snížení výrobních nákladů*. Tato krize celonárodního trhu (na němž se až dosud bezezbytku vracely náklady na hollywoodské filmy, přičemž všechny zahraniční filmy byly ziskové) se ještě zhoršuje snížením výnosů z mezinárodního trhu, způsobeným politickou situací v Evropě, postupným uzavíráním se německého a italského trhu před americkými filmy, a také zablokováním deviz, k němuž přistoupily tyto dvě země.

3. Amerika v letech 1938 – 1939

Roku 1932, během nejhlubší hospodářské krize, se presidentského úřadu ujímá demokrat Roosevelt, střídající republikána Hoovera, jehož hospodářská a sociální politika (ta první deflační a příznivě nakloněná trustům, ta druhá ponechávající boj s nezaměstnaností na starosti obcím a dobročinným spolkům: srov. Caprův film *ÚŽASNÁ UDÁLOST*) nedokázala zabránit krizi ani zastavit její důsledky. Roosevelt sahá po politice opačné:

1) Pozn. překl.: *écriture dénégratrice*, od *Verneinung*.

zásahy federální vlády do hospodářského a sociálního života celé země, jednotlivé státy jako soukromé mocnosti (New Deal). Zakládání společností pro přímou pomoc a federálních veřejných prací, přesahující přes hranici práv a oblastí státního a soukromého sektoru, centrálně řízená ekonomika, sociální opatření (podpora zakládání odborů, sociální rozpočet atd.): všechna tato opatření se setkala s prudkým odporem ze strany republikánů a velkokapitálu. Jim se roku 1935 podaří přimět Nejvyšší soud k tomu, aby prohlásil za protiústavní federální společnosti pro hospodářské zásahy, které uvedl do provozu Roosevelt. Avšak druhé Rooseveltovo vítězství roku 1936 znamená porážku těchto snah a Nejvyšší soud nakonec pod hrozbou své vlastní reformy uzná sociální politiku New Deal a (především) svobodu sdružování v odborech.

Na rovině struktur americké společnosti vedla krize a její léčba k posílení federální vlády a jejího dohledu nad státy a politikou trustů: svými „podmínečnými subvencemi“, národními hospodářskými programy a sociálními nařízeními se federální moc chápe obrovských oblastí, které až dosud náležely výlučně do pravomoci států a řídily se pouze zájmem svobodného podnikání. Nejvyšší soud se roku 1937 vyslovuje proti „dualistickému výkladu“ desátého dodatku Ústavy – jenž zakazoval veškeré vměšování federální správy do hospodářské a sociální politiky, tedy oblasti dosud vyhrazené pouze státům. Toto posílení federální moci vede k *růstu moci prezidenta*.

Avšak již od roku 1937 se rýsuje nová hospodářská krize: ekonomická aktivita se ve srovnání s rokem 1929 snižuje o 37 %, počet nezaměstnaných v roce 1938 opět přesáhne deset milionů a navzdory oživení velkých veřejných staveb neklesne ani o rok později pod devět milionů (viz HROZNY HNĚVU). Válka (kvůli níž se do čela hospodářství vypracuje zbrojní průmysl) pomůže vyřešit novou krizi tím, že umožní plnou zaměstnanost...

Federální centralismus, izolacionismus, hospodářská reorganizace (rovněž v Hollywoodu), růst rozporů mezi demokraty a republikány, nové hrozby vnitřní a mezinárodní krize, krize a omezení v samotném Hollywoodu: takový je dosti temný kontext podniku MLADÝ LINCOLN (1939).

Je bezpochyby obtížné, ale nutné pokusit se o zhodnocení celkové a vzájemné důležitosti těchto faktorů pro projekt a ideologické „poselství“ filmu. Více než kdekoli jinde není v Hollywoodu kinematografie „nevinná“: jako součást kapitalistického systému, podléhající jeho pravidlům, krizím, rozporům, je americký film, principiální aparát ideologické superstruktury, velmi silně podmíněn na všech rovinách své existence. Úkolem tohoto produktu kapitalistického systému a jeho ideologie je tento systém zpětně reprodukovat, a tím napomáhat přežití jeho ideologie. Každý film se ovšem do tohoto cyklu zapojuje svým specifickým způsobem, a nebyla by to žádná analýza, kdyby se prostě konstatovalo, že každý hollywoodský film potvrzuje a odráží ideologii amerického kapitalismu: je třeba studovat přesná (a jen vzácně u více filmů podobná) skloubení filmu a ideologie. (Viz bod 1.)

4. Studio Fox a Zanuck

Twentieth Century Fox (studio, které produkovalo snímek MLADÝ LINCOLN) je spjato s vysokými financemi, a stejně jako ony podporuje republikánskou stranu. Od svého vzniku je to strana „velkých rodin“. Spojenec (a nástroj) průmyslového rozvoje, rychle se z ní

stává „strana *showbusinessu*“ a prosazuje jeho hospodářské a sociální zájmy: celní protekcionismus, jenž straní průmyslu, boj proti odborům, morální a rasistická reakce (proti přistěhovalcům, proti černochům, jejichž práva nicméně v Lincolnově době dočasně prosazuje – je ale známo, že tomu tak bylo vždy z ekonomických důvodů a pod tlakem náboženských skupin, právě těch, které vedou o padesát let později tažení proti všemu, co je „neamerické“).

Republikánská strana, která je spolu s Hooverem u moci v letech 1928 až 1932, je financována některými z vládců Hollywoodu (Rockefeller, DuPont de Nemours, General Motors atd.): ve volbách roku 1928 podporuje 87 % osob uvedených v publikaci *Who's Who in America* Hoovera. Ten pak jmenuje na klíčová místa své administrativy zástupce moci kapitálu: ministrem financí není nikdo jiný než Mellon, nejbohatší muž světa (jeden z rysů jeho politiky: sníží strop daně z příjmu z 65 % v roce 1919 na 50 % v roce 1921 a 26 % v roce 1929!).

Jakmile jsou otupeny bezprostřední dopady krize, velký americký kapitál, přinucený Rooseveltem k jistému počtu ústupků, vyhlašuje válku proti New Deal (například soukromé elektrárenské společnosti přestávají umisťovat svou reklamu do novin, které podporují Roosevelta a jeho Tennessee Valley Authority – což se v USA rovná jejich likvidaci) a mobilizuje všechny síly k vítězství ve volbách roku 1940.

To vše vede k předpokladu, že v letech 1938 až 1939 odvádí studio Fox, vedené (rovněž) republikánem Zanuckem, svůj podíl na republikánské ofenzívě produkcí filmu o mýtické postavě Lincoln, jenž je ze všech republikánských presidentů nejen nejslavnější, ale především jediný, kdo může vést masy svým skromným původem, prostotou, přímočarostí, historickou úlohou, legendárními stránkami své životní dráhy a své smrti.

Tato volba je v případě studia Fox (Zanuckovi a na smlouvu pracujícímu producentovi Kennethu Macgowanovi patří jako obvykle iniciativa v celém projektu, nikoli Fordovi) tím méně náhodná, že předešlou sezonu měla na Broadwayi velký úspěch hra *Abe Lincoln v Illinois* demokrata Sherwooda. Pravděpodobná snaha zároveň předběhnout v Hollywoodu uvažované adaptace Sherwoodovy hry (film Johna Cromwella s Raymondem Masseyem je uveden téhož roku a je na rozdíl od filmu Fordova velmi úspěšný) a převést na republikánské konto dopad hry i Lincolnova mýtu vede Zanucka k okamžitému zahájení prací na snímku MLADÝ LINCOLN – přesto bychom však neměli přehánět politický determinismus snímku, který nelze v žádném případě pokládat za hlavní nebo jeden z programových filmů firmy, narozdíl například od HROZNŮ HNĚVU nebo WILSONA, což jsou Zanuckovy osobní produkce.

Producent Kenneth Macgowan má minulost proslulého divadelníka: s Robertem Edmondem Jonesem a Eugenem O'Neillem řídil Provincetown Playhouse, jenž významně ovlivnil americké divadlo. Tento Fordův přítel, jenž se s ním seznámil v RKO v období filmu DENUNCIANT, přešel k Foxovi v roce 1935 (produkoval zde mimo jiné AŽ NA KONEC SVĚTA) a převzal hlavní odpovědnost za historické životopisné filmy, které tvoří prestižní jádro produkce této firmy.

MLADÝ LINCOLN není ani zdaleka jednou z nejdůležitějších produkcí studia Fox v roce 1939, je to však film natočený v mimořádně šťastných podmínkách a jeden z případů, v nichž je odklon od původního projektu, alespoň ve stadiu produkce, co nejmenší: ze třiceti snímků produkováných Macgowanem během jeho osmi let u studia Fox (1935 – 1943)

je jedním ze dvou, na nichž pracoval jen jediný scenárista – Lamar Trotti (tím druhým byl NÁVRAT FRANKA JAMESE, který napsal Sam Hellman). Povšimněme si ještě dalšího momentu: tyto dva scénáře byly sepsány v úzké spolupráci s režisérem, jenž mohl díky tomu film ovlivnit velmi brzy, místo toho, aby byl vybrán až jako poslední, jak se to běžně dělá dokonce i ve studiu Fox („studiu režisérů“). Ford dokonce o scénáři říká: „Napsali jsme ho společně“ (s Trottim), což je v jeho případě vzácné, ne-li výjimečné tvrzení.

Lamar Trotti již napsal Fordovi dvě komedie o staré Americe (žánr definovaný jako „Americana“), SOUDCE PRIEST a PRAŠTĚNÝ PARNÍK, načež se stal u studia Fox specialistou na historické filmy (jako BUBNY VÍŘÍ, což je film, který Ford natáčí hned po MLADÉM LINCOLNOVI).

Celá jedna část scénáře má původ v posedlosti lynčováním a legalitou, která je v kinematografii třicátých let velmi silná, a to z důvodu nového vzplanutí rychlé spravedlnosti (lynčování), pokračujícího gangsterství, znovuzrození teroristických organizací jako Ku-Klux-Klan (srov. Langovo BYL JSEM LYNČOVÁN, NEZAPOMENOU Melvina LeRoye a ČERNOU LEGII, kterou natočil Archie Mayo). Trotti, pocházející z Jihu (narozen v Atlantě, psal reportáže o zločinu a poté se stal šéfredaktorem jedné místních novin, které patřily do Hearstova tiskového impéria), propojil jednu z nejslavnějších lincolnovských historek se vzpomínkou z dětství. „Když byl Trotti jako reportér ve státě Georgia, psal o procesu dvou mladíků obviněných z vraždy, v němž matka jako jediný svědek odmítla říci, který ze dvou synů spáchal zločin. Oba byli pověšeni.“²⁾ V Lincolnově příběhu tvrdil jeden svědek, že ve světle měsíce viděl, jak se jeden Lincolnův známý (Duff Armstrong) zúčastnil vraždy. Použitím knižního kalendáře jako důkazu Lincoln prokázal, že noc byla příliš temná na to, aby svědek mohl něco vidět, a dosáhl svou obhajobou Armstrongova propuštění.

5. Ford a Lincoln

Právě ve studiu Fox už Ford prošel velkou částí své dráhy: v letech 1920 až 1935 natočil třicet osm filmů! Od příchodu Zanucka čtyři filmy za dva roky, z nichž prvním je ZAJATEC OSTROVA ŽRALOKŮ (1936). Projekt je tedy svěřen jednomu z nejstarších a nejspolehlivějších tvůrců studia. Téhož roku (1939) a stále se Zanuckem natáčí Ford BUBNY VÍŘÍ (jejichž ideologická orientace bije do očí: boj pionýrů po boku Washingtona a whigů proti anglo-indiánům) a roku 1940 HROZNY HNĚVU, které načrtávají velmi temné panorama Ameriky let 1938 až 1939. Přestože o sobě tvrdí, že je „apolitický“, je každopádně známo, že Ford chová k historické podobě Lincolnův stejně jako k samotné osobě prezidenta velký obdiv: jako on se otevřeně označuje za muže z lidu, hlásí se ke svému venkovskému původu – přičemž však důvěrnou blízkost k Lincolnovi jako člověku mírní skutečnost, že Ford je zároveň, ne-li především, Irem a katolíkem.

Již roku 1924 vystupuje Lincoln ve filmu OCELOVÝ OŘ jako stoupenec výstavby transkontinentální železnice (průmysl a sjednocení); na začátku filmu ZAJATEC OSTROVA ŽRALOKŮ vidíme Lincolnův, jak po občanské válce vyzývá orchestr, aby mu zahrál „Dixie“ (tuto melodii hraje „již“ v MLADÉM LINCOLNOVI): pomocí konfедераční hymny je důraz položen

2) Robert G. Dickson, *Kenneth Macgowan*. „Films in Review“ 1963 (říjen).

na Lincolnovu sjednotitelskou stránku, zbavenou jakékoli pomstychtivosti, a na jeho „hluboké“ jižanské sympatie; ve filmu ČETAŘ RUTLEDGE (1960) o něm černoši hovoří jako o svém Spasiteli: stránka odpůrce otroctví; v JAK BYL DOBYT ZÁPAD (1962) je předveden jako stratég; konečně v PODZIMU CHEYENNŮ (1964) se jeden politik v bezvýchodné situaci obrací k portrétu Lincoln, jenž představuje model řešení každé krize.

Každý z těchto filmů tedy zdůrazňuje určitou konkrétní stránku Lincolnovy syntetické osobnosti nebo komplexní dějinné úlohy, díky čemuž se Lincoln jeví jako jakýsi univerzální referent, k němuž se lze vztáhnout ve všech situacích. Pokud se Lincoln ve fordovských fikcích objevuje jako mýtus, příkladná postava, symbol Ameriky, pak se jeho účinkování odehrává zcela přirozeně a jakoby zcela v souladu s fordovskou morálkou a ideologií; naopak do filmu jako MLADÝ LINCOLN, v němž se stává protagonistou fikce, se – jak uvidíme – může vepsat jako *fordovská postava* jedině za cenu jistého počtu překroucení a vzájemných násilných zásahů (postavy do průběhu fikce a fikce do historické pravdy).

6. Ideologický projekt

Oč běží ve snímku MLADÝ LINCOLN? Zjevně a doslova: o „Lincolnova mladá léta“ (podle klasického kulturního modelu „léta sbírání zkušeností a cestování“). Ve skutečnosti – oklikou přes prosté zaznamenávání daných událostí (přes účinek přítomnosti a aktualizace, jenž je vlastní klasické kinematografii), které jako by se odehrávaly před našima očima poprvé, běží o *reformulaci* historické lincolnovské postavy na rovině mýtu a věčnosti.

Tento ideologický projekt může vypadat jako něco prostého a jasného: je výchovný a svým typem apologetický. Samozřejmě, že pokud bereme v úvahu pouze jeho výpověď, abstrahovanou jako *vydělitelnou ideologickou výpověď*, to jest oddělenou od komplexní sítě determinací, díky nimž nabývá tvaru a vepisuje se do fikce – a dokonce kritizuje sebe sama –, je pro čtení demystifikujícího typu nanejvýš snadné provést jeho iluzorní „dekonstrukci“ (viz bod 1.). Naše práce bude naopak spočívat v *rozehrání* komplexity této sítě, v níž se prolínají zároveň filosofické předpoklady (idealismus, prvky teologické), politická určení (republikánství, kapitalismus) a poměrně samostatný estetický proces (figury, filmová označování, způsoby vyprávění) vlastní fordovskému stylu (*écriture fordienne*). Jestliže se této práci, která se musí nutně držet lineární posloupnosti rozpravy, podaří vzájemně oddělit jednotlivé roviny determinace, které se ve filmu prostupují, nikdy přitom neopustí hledisko jejich vztahů: činí si tedy nárok na čtení s návraty, jež probíhá na všech úrovních.

7. Metoda

Protože se MLADÝ LINCOLN stejně jako naprostá většina hollywoodských filmů přizpůsobuje lineárnímu a chronologickému schématu vyprávění, v němž jako by události navazovaly jedna za druhou podle určité „přirozené“ posloupnosti a následnosti, nabízela se nám dvě řešení: buď spolu s každým určujícím momentem filmu zároveň připomenout

všechny související scény, anebo se v případě každé ze scén v *jejich uspořádání* ve fiktivní chronologii odvolávat na různé určující momenty, a to pokaždé s důrazem na to, co pokládáme za hlavní určující moment (převládající význam) každé z nich, a s upozorněním na určení druhotná, která se pak sama budou moci stát určeními hlavními v jiných scénách. Tedy buď, podle první metody, konstituovat film jako předmět čtení (text), u něhož usilujeme o současné zachycení sítí předeterminovanosti, *aniž bychom brali v úvahu úkon potlačení*, určujícího v každé scéně aktualizaci příslušného převládajícího významu; nebo se, podle druhé metody, *opřít o převládající význam každé scény* a na jeho základě pochopit kompoziční úkon (*opération scripturale*) (předeterminovanost a potlačení), jenž ji konstituoval.

Nedostatkem první metody je konstituování filmu jako *a priori čitelného* textu, výhoda druhé metody spočívá v tom, že vybízí samo čtení k tomu, aby vstoupilo do *proměňování filmu v text* (*devenir-texte du film*), že neopírá toto čtení o nic jiného než právě o to, čím je v každém posloupném okamžiku filmu umožněno: proto jsme zvolili tento postup. Průběh našeho čtení se tedy zcela záměrně přizpůsobuje „rozčlenění“ či „rozstřihání“ („*découpage*“) filmu do sekvencí, ale jeho práce bude spočívat v prolomení uzavřenosti těchto scén tím, že je rozehráme proti sobě navzájem a každou z nich v těch ostatních.

8. Báseň

Po úvodních titulcích (a ve stejném grafickém systému: systému rytí v mramoru) se vepíše báseň složená z určitého počtu *otázek*, jež by si ohledně osudu svého syna kladla Lincolnova matka, „kdyby se vrátila na tuto Zem“:

a) Spokojme se nyní s prostým upozorněním, že do filmu se od samého počátku vepíše postava Matky, a to Matky *nepřítomné*, již mrtvé, symbolická postava, jejíž plný dopad se projeví až později.

b) Výčet otázek na druhé straně *programuje* vývoj filmu tím, že označuje Lincolnovu problematiku za problematiku volby: z tázací formy této básně vyplývá jako z matrice binární systém (nutnost volit mezi *dvěma* kariérami, koláči, soudícími se stranami, obviněnými atd.), podle kterého se strukturuje fikce (viz kap. 14.).

c) Hlavní funkcí básně, která *se tváří jako by* na tyto otázky ještě nebyla známa odpověď (zatímco jde pouze o *simulakra* otázek, které přece spoléhají na divákovu znalost toho, čím se historický Lincoln již stal), je vlastně nastolit dvojí hru filmu a zahájit proces dvojího čtení. Když vyzývá diváka, aby si kladl „otázky“, na které již zná odpovědi, báseň jej navádí k tomu, aby si představil dějiny – které se pro něj již odehrály – jako něco, co je „teprve třeba udělat“. Stejným způsobem pracuje film, na jedné straně hrou s fiktivní strukturou typu „kroniky“ („přirozená“ juxtapozice a posloupnost událostí, jako by se neřídily žádným determinismem a nesměřovaly k nutnému cíli), na druhé straně tím, že ve scénách, v nichž čeká postavu klíčová volba, zjednáva možnost *předstírané nepředurčenosti* (jako by vše již nebylo rozhodnuto, jako by Lincoln již nevstoupil do historie a jako by teprve nyní, v přítomnosti, docházelo ke každému z jeho rozhodnutí), stejným způsobem tedy film provádí *naturalizaci* lincolnovského mýtu (jenž je pro diváka jako takový již ustaven).

Zpětné působení divákova mýtického vědění na kroniku událostí a naturalistické znovupepsání mýtu do rozčlenění této kroniky si tedy vynucují čtení v *předbudoucím čase*. „Co se realizuje v mém příběhu není jednoduchý minulý čas toho, co bylo, protože to již není, a dokonce ani perfektum toho, co bylo, v tom, co jsem, ale předbudoucí čas toho, jak budu bývalý z hlediska toho, čím se právě stávám (Lacan).“³⁾

Ideologická operace klasického typu se zde přitom normálně projevuje postponovanými otázkami, jejichž již známá odpověď je podmínkou samotné existence otázky.

9. Volební projev

První scéna. Politik v městském obleku (John T. Stuart, budoucí Lincolnův společník ve Springfieldu) slavnostně promlouvá k několika venkovanům. Pranýřuje „zkažené politiky“, kteří jsou u moci, a Andrew Jacksona, tehdejšího presidenta Spojených států; pak představuje místního kandidáta, nad nímž drží svou ruku: mladého Lincolna. První záběr, v němž vidíme Lincolna, jej ukazuje zezadu, sedícího na sudu, jen v košili bez kabátu, obutého do hrubých bot (poznáváme zde klasickou nedbalost fordovského hrdiny, smířeného se vším a/nebo nad vším povzneseného). V následujícím záběru Lincoln, stojící před shromážděním farmářů, prohlašuje důvěrným tónem (přesto však s jistými potížemi s výslovností): „Můj politický program je stejně prostý jako tance vašich dam: podporuji vysoké ochranné sazby, podporuji Národní banku a účast všech na blahobytu.“ Jeho první slova znějí takto: „Znáte mě všichni; jsem prostě Abraham Lincoln“ – čímž se neobrací jen k divákům ve filmu, kteří jsou ostatně mimo záběr, ale pomocí přechodu, k divákovi filmu, nasátému do filmového prostoru; od samého počátku se tak *potvrzuje* zmíněné *pojednávání* látky v předbudoucím čase (viz kap. 8.).

Tento program je programem v té době opoziční strany whigů. Je to ztělesněný program rodícího se amerického kapitalismu: celní protekcionismus zvýhodňující výrobky národního průmyslu, Národní banka zvýhodňující oběh kapitálu ve všech státech Unie. První z těchto bodů je tradiční součástí programu republikánské strany (divák z roku 1939 jej proto dokáže snadno identifikovat); druhý připomíná určitý historický moment: když byli whigové před rokem 1830 u moci, založili Národní banku (čímž pomohli průmyslovému růstu Severu), jejíž výsady se pak po svém nástupu pokouší oslabit Jackson: obrana této banky tedy představovala pozici whigů, z nichž se později stali republikáni.

a) Zjevným účelem těchto nikoli náhodou *politických* znamení, jimiž celý film začíná, je označit Lincolna za kandidáta (to jest, v předbudoucím čase, za presidenta, za vítěze) republikánů.

b) Ovšem stejně okamžitě projevené pohrdání „zkaženými politiky“ a síla, kterou s nimi kontrastuje Lincolnův „program prostý jako tanec“, vedou k předvedení Lincolna (s republikány v pozadí) jako opozice vůči takové „politice“ a léku na ni. Později ostatně uvidíme, že „zkažená“ není jen politika odpůrců, ale *veškerá* politika, odsuzovaná ve jménu morálky (postava Lincolna bude stát proti postavě jeho odpůrce Douglase,

3) Pozn. překl.: předbudoucí čas = futur antérieur, tedy futurum exactum.



postavě prokurátora se postaví jako Spravedlivý proti politikům, Neústupný proti těm, kdo obratně manévrují).

Toto očerňování politické sféry nese a potvrzuje *idealistický* záměr filmu (srov. kap. 4. a 6.): mravní ctnosti jsou cennější než politická zručnost, Duch než litera (srov. 4., 6. a 8. c). (V témže smyslu se politika ještě později objeví jako předmět diskusí opileců – spor mezi J. P. Cassem a jeho pomahačem –, anebo mondénních klepů: scéna v kolesce mezi Mary Toddovou a Douglasem.)

Významnější je zde však to, že body volebního programu jsou *jedinými znameními* Lincolnova *kladného vztahu* k politice, takže všechna ostatní jsou záporná (odlišující Lincolna od záplavy „politiků“).

c) Můžeme se tedy podívat tomu, že film o Lincolnově mládí může tak silně *vypustit* ve vlastním smyslu politický rozměr dráhy budoucího presidenta. Toto důrazné vypuštění se s ideologickým záměrem filmu shoduje tak silně, že nemůže být nahodilé: pomocí opětné hry s divákovou znalostí Lincolnovy politické a historické úlohy má být vzbuzen dojem, že tato dvojí úloha byla založena a valorizována Morálkou vyšší než veškerá politika (a proto ji lze ponechat stranou a dát přednost jejímu Základu), že Lincoln čerpá svůj věhlas a svou sílu z důvěrného vztahu k Zákonu, ze znalosti (přirozené a/nebo božské) Dobra a Zla. Lincoln *vychází* z politiky, ale rychle se pozvedá až k tomu, co – pro idealistickou rozpravu – zakládá a valorizuje veškerou politiku: mravní instance, božské právo. První scéna filmu vlastně ukazuje Lincolna, který je *již* politickým kandidátem, přičemž ale neposkytuje žádné informace ani o tom, co jej mohlo dovést do tohoto stadia: *zamlčení původu* (jeho vlastního – rodinného –, stejně jako původu jeho politické zběhlosti, i když zatím neotesané), z něhož se rodí mýtický charakter postavy; ani o samotných výsledcích této volební kampaně (víme, že byl poražen a že nezdar republikánů vedl mimo jiné k pozastavení činnosti Národní banky): jako by snad skutečně neměly

vzhledem k již nazrávajícím velikosti osudu a mýtu *žádnou důležitost*. Postava Lincoln činí veškerou politiku nicotnou.

Opravdové *potlačení* politiky, na němž se zakládá ideologický záměr filmu, je ovšem samo o sobě *přímým účinkem* politických předpokladů (věčná a chybná idealistická rozepře morálky a politiky: Descartes proti Machiavellimu) a na rovině přijetí divákem pak má další důsledky rovněž politické povahy. Víme, že ideologie amerického kapitalismu (a republikánské strany, která je jeho tradičním představitelem) spočívá v jeho vydávání za božské právo, v tom, že je myšlen jako něco věčného, přirozeného, a dokonce biologického (srov. slavný obrat Benjamína Franklina: „Pamatuj, že penězům náleží rozmnožovací síla a plodnost.“), v jeho valorizaci v podobě univerzálního Dobra a univerzální Síly. Podnik, jenž spočívá v překrývání politiky (sociálních vztahů v Americe, Lincolnovy kariéry) ideální maskou Morálky, tak dosahuje skrze předvedení „duchovnosti“, z níž se americký kapitalismus snaží odvozovat svůj *původ* a v níž spatřuje své věčné ospravedlnění, nového pozlacení věci kapitálu zlatem Mýtu. Čím se Lincoln stane, bylo jako zárodek přítomno již v jeho mládí = čím se Amerika stane (její „věčné“ hodnoty), je již vepsáno v Lincolnových mravních hodnotách, a to včetně republikánské strany a kapitalismu.

d) Konečně tím, že je Lincolnův politický rozměr celkově potlačen, mizí ze scény filmu hlavní Lincolnův historicko-politický rys: boj proti otrokářským státům. Ani v úvodní „politické“ sekvenci ani ve zbytku filmu není totiž tento převládající rys lincolnovské historie a dokonce i legendy zdůrazněn, přestože právě jemu vděčí Lincoln za to, že se zapsal do amerických dějin více než všichni ostatní presidenti (republikáni či nikoli).

Otroctví je dosti zvláště zmíněno pouze jedinkrát (výjimka, která má příznačnou hodnotu): Lincoln vysvětluje rodině obviněných, že musel opustit rodný stát, protože „kvůli otrokářství nebyla pro bělochy žádná práce“. Tato poznámka upřednostňuje ekonomickou stránku problému na úkor jeho stránek mravních a humanitárních, což jako by protiřečilo výše zmíněným bodům (přednost Morálky před politikou), kdyby ovšem neprošel tuto větu ve scéně (viz kap. 19.), v níž se sám vidí v úloze syna z chudé venkovské rodiny, a proto připomíná svůj vlastní původ chudého bělocha, jenž stejně jako ostatní trpěl nezaměstnaností. Důraz je tedy kladen na moment ekonomický, to jest na problémy bílých, nikoli na problém černošský.

Ani *nevyslovené*, vyloučení Lincolnova nejvýraznějšího politického rozměru ze scény filmu, nemůže být něčím nahodilým (takové „opomenutí“ by bylo ohromující!) a také jemu jistě náleží *politický smysl*.

Na jedné straně bylo vlastně zapotřebí představit Lincoln jako sjednotitele, smiřovatele Ameriky, a nikoli toho, kdo ji rozdělil (proč hraje s oblibou „Dixie“? – je mužem z Jihu). Na druhé straně víme, že republikánská strana, podporující zrušení otroctví kvůli tehdejší hospodářské výhodnosti, se brzy po občanské válce znovu projevila jako více či méně rasistická a segregační (již Lincoln byl stoupencem „postupné emancipace“ černochoů, kteří by jen pomalu nabývali stejných práv jako běloši) a že nikdy neskrývala své požadavky na omezení černošské integrace. Z tohoto dvojího důvodu, a s ohledem na možný politický dopad filmu ve výše popsaných souvislostech (viz kap. 3. a 4.), by bylo zdůraznění Lincolnovy osvoboditelské úlohy nevíтанé.



Tento rys je tedy zamlčen, vyloučen z hrdinova „mládí“, jako by se objevil až „později“, zatímco všechny ostatní rysy legendární postavy jsou filmem předvedeny jako *již od počátku přítomné, přičemž tato přítomnost zvyšuje jejich hodnotu*.

Eskamotáž tohoto rozměru přímo odpovědného za lincolnovskou legendu (občanská válka) tak umožňuje této legendy politicky využít a zároveň, okleštěním Lincoln o historicko-politický rozměr, posiluje idealizaci Mýtu.

Vyloučení tohoto u Lincoln dominantního znaku politiky je ovšem vůbec možné také proto, že *všechny ostatní* takové znaky jsou rychle odsunuty (až na krátké kladné a záporné zmínky, na které jsme upozornili výše a které každopádně fungují jako *náznaky* – celkového potlačení politiky a poznačení Lincoln republikánskou pečeti jako zpětného přeznačení republikánských zájmů pečeti Mýtu), a protože film se tím okamžitě přemisťuje na čistě ideologickou půdu (nehistorický Lincolnův rozměr, jeho hodnota symbolu).

Tím, co *uskutečňuje politický smysl* filmu, tak není přímá politická rozprava: je to *rozprava moralizující*. Historie, téměř zcela vstřebaná do Času, v němž Mýtu nic nepředchází, ani po něm nenásleduje, potom ovšem přísně vzato nemůže ve filmu přetrvat jinak než v podobě *zvláštního opakování*: podle teleologického vzoru dějin jako nepřetržitého a lineárního rozvíjení preexistujícího *zárodku*, modelu později obsaženého v předešlém (předjímání, předurčení), takže vše je již zde, všechny osoby a postavy historické scény jsou připraveny (Mary Toddová, která se stane Lincolnovou ženou, Douglas, kterého porazí v presidentských volbách atd., až po Lincolnovu smrt: ve scéně, kterou studio Fox před premiérou filmu vystříhlo, se Lincoln zastavil před divadlem, které hrálo *Hamleta*, a setkal se přitom s jedním z členů divadelní skupiny – rodina Boothova –, svým budoucím vrahem), problematika *rozetnutí* (viz kap. 14.) a znovusjednocení je již nastolena... Nepřítomen je pouze hlavní historický rys, a právě ten, na němž byl nejprve celý Mýtus postaven.

Podobné zastření je však možné (pro diváka snesitelné) jen v té míře, v níž film využívá toho, co je o Lincolnovi *již známo*, jako faktoru *Nerozpoznání* a v krajním případě *neznalosti* (přínejmenším něčeho, co už nechce nikdo vědět, co je jak kdysi známé tím lépe zapomenuto): díky své již ustavené síle může být Mýtus nejen reprodukován, ale také orientován novým směrem. Právě celková znalost Lincolnova osudu umožňuje opakovaně o něm hovořit a přitom o něm neříci vše. Neboť zde se nejedná o ustavení mýtu, ale o hledání způsobu jeho aktualizace, a ještě více o to, zbavit jej jeho historických kořenů, a tím dát vyvstat jeho univerzálnímu a věčnému smyslu. „Vyprávěné“ Lincolnovo mládí je ve skutečnosti *přepsáno* tím, co má být z lincolnovského mýtu procezeno. Film potvrzuje nejen naprosté Lincolnovo předurčení (teleologická osa), ale také, že věčnost si zaslouží *jedině to, k čemu se v něm ukázalo, že bylo předurčeno* (osa teologická). Dvojitá operace sčítání-odčítání, po jejímž provedení je historická osa zničena, mýtizována, díky čemuž se vrací zbavená všech nečistot, a může tak znovu vstoupit do služeb nejen Morálky, ale i morálky, kterou oživuje kapitalistická ideologie. Morálka nejenže zavrhuje politiku a předčí historii, ale obě je přepisuje.

10. Kniha

Lincolnův volební projev zdánlivě uvádí do chodu fikci: volební kampaň, volby... Je nastolen problém, u něhož máme právo očekávat řešení, které stále nepřichází (a nikdy nepřijde). Řečeno barthesovskou formulací, je zde první článek hermeneutického řetězce: nastolení záhady (bude, nebo nebude zvolen?) a nerozhodnost.

Fikce tento řetězec opouští bleskovým odpoutáním: příjezdem rodiny sedláků. Na Lincolnu volají, aby ji obsloužil. Tato rodina se skládá z otce, matky a dvou asi tak dvanáctiletých chlapců. Chtějí od Lincolnu koupit látku, díky čemuž objevujeme jeho povolání: je obchodníkem. Rodina však nemá peníze: Lincoln jí nabídne úvěr a tváří v tvář matčiným rozpakům ji přesvědčuje tvrzením, že si sám koupil svůj obchod na úvěr. Situace se vyřeší pomocí zbožní směny: rodina veze sud plný starých knih (které jim odkázal dědeček). Ve vytržení nad pouhým slovem kniha (legendární hlad po četbě) vyndá Lincoln uctivě jednu ze sudů: *jakoby náhodou* se jedná o Blackstoneovy *Komentáře*. Otře ze svazku prach, otevře jej, čte, pozná, že jde o Zákon („Law“, říká) a raduje se z toho, že kniha je v dobrém stavu (Zákon je nezničitelný).

a) Lincoln se setkává se Zákonem díky *rodině* (viz kap. 19.) *projíždějících* průkopníků: důraz na dvojici náhoda-předurčenost stejně jako na skutečnost, že *dokonce i nevědomky* jsou právě prostí chudí lidé těmi, kdo předávají dále Zákon (rodinou zbožně opatrovaný jako dědictví po předkovi). Kromě toho se zde znovu setkáváme s klasickým motivem fordovské fikce (nádavkem k rodině jako posunutému středu): setkáním a směnou mezi dvěma skupinami, které nic nepředurčovalo k tomu, že na sebe narazí (přičemž se přímo z tohoto setkání rodí ve fikci nová sekvence, která se nejprve jeví jako pozdržení a prosté zpoždění, způsobené odbočkou od hlavní narativní osy, aby se pak objevila další a stejně fungující sekvence, takže celková fordovská fikce nakonec existuje pouze jako *skloubení postupných odboček*).

b) Lincoln pronáší krátkou, ale přesnou chválu úvěru: „Poskytnu vám úvěr.“ – „Nemám úvěr ráda,“ říká venkovanka, ztělesňující hrdost chudého člověka. – „Já sám jsem si svůj



krám koupil na úvěr.“ Když víme, jakou úlohu sehrálo rozšíření úvěru během krize roku 1929, pak tento reklamní slogan pronášený americkým hrdinou (z něhož se poté, a se stále větším důrazem, stává Spravedlivý) nabývá téměř podoby zažehnavání: bez úvěru je rozvoj kapitálu nemožný; v době recese (1935 – 1940), během níž je vysoká nezaměstnanost a platy klesly, závisí veškeré další přežití průmyslu na udržení úrovně spotřeby.

c) Skutečnost, že získání Zákona probíhá zbožní směnou, je sama počátkem oběhu dluhu a splácení, jenž bude procházet celým filmem (viz kap. 23.).

d) Hlavním úkolem této sekvence je uvedení určitého počtu prvků, které jsou konstitutivní pro symbolickou scénu, z níž bude film vycházet tím, že ji bude *obměňovat* a hrát (v tomto smyslu je opravdovou expoziční scénou fikce, první scénou, která se stává před-textem, a dokonce *vně-textem*⁴⁾: uvedení Knihy a Zákona, Rodiny a Syna, směny a dluhu, předurčenosti... Tímto *nastolením* matrice celé fikce dochází k *poodsunutí* první sekvence (politického projevu): prostá odbočka, zprvu se jevící jako jen dočasná, abychom si však vzápětí uvědomili, že je vlastně prvním úkonem potlačení politiky morálkou, které pak bude pokračovat během celého filmu (viz kap. 9.).

11. Příroda, Zákon, Žena

Třetí sekvence: Lincoln leží v trávě pod stromem, na břehu řeky, a čte Blackstoneovy *Komentáře*. Jejich ducha shrnuje v několika větách: „Právo nabývat a podržet si vlastnictví... Právo, jež řídí vztahy osob a věcí... Trestný čin je to, co stojí proti Zákonu...

4) Pozn. překl.: „un avant-texte, voire un *hors-texte*“ = typograficky označuje výraz „hors-texte“ obrazovou přílohu.



Co je Dobro a co je Zlo...“ Objeví se mladá dívka a podivuje se, že čte vleže. Lincoln vstává a přitom odpovídá: „When I’m lying down, my mind’s standing up, when I’m standing up, my mind lies down.“ Kráčí podél řeky a rozmlouvají o Lincolnových ambicích a o kultuře (básníci, Shakespeare a nakonec právo). Zastaví se, a zatímco dívka mluví, on se na ni upřeně zahledí a řekne jí, že mu připadá krásná. Vyznání lásky ještě několik okamžiků pokračuje, přičemž se stáčí k otázce těch, kdo mají nebo nemají rádi rusovlásky, načež dívka opouští scénu (záběr, pole). Lincoln, opět sám, se přiblíží k řece a hodí do ní kamínek. Detail vln na vodní hladině.

a) První anekdotický referent (*signifié anecdotique*) se v této scéně vztahuje k lincolnovské legendě: Lincoln objevuje právo díky Blackstoneovi – stejně jako v té době každý Američan bez právního vzdělání. Jeho *Komentáře* představovaly právnickou Bibli mladé Ameriky a do velké míry inspirovaly Ústavu z roku 1787. Ve skutečnosti jsou vlastně jen shrnující a zmatenou popularizací anglických zákonů osmnáctého století. Druhým anekdotickým referentem (opakovaně zvyšlovňovaný v následující scéně) je první Lincolnovo doložené milostné dobrodružství: idyla s Ann Rutledgeovou – kterou legenda i film představují jako ideální manželku (společné záliby), jakou už nikdy znovu nenajde.

b) Kolem lincolnovské osy se v této scéně soustřeďuje vztah Zákon-Žena-Příroda, jehož artikulace bude poslušna systému komplementarity a substitučních přemístění.

– Lincoln přijímá Zákon v Přírodě.

– Právě v okamžiku tohoto přijímání (*communion*) dojde k jeho setkání se Ženou: vztah Lincoln-Žena přebírá štafetu vztahu Lincoln-Zákon, protože příchod Ženy zároveň přerušuje četbu knihy a vyjadřuje svůj obdiv k Lincolnově vědění a povzbuzuje ho v jeho poslání muže vědění a zákona.

– Vyznání lásky se podle klasické (banální) kulturní analogie Příroda-Žena odehrává v Přírodě. Především zde však odchodu Ženy (Manželky) z této sekvence (ukáže se, že



jde o konečný odchod z fikce) odpovídá povýšení řeky do role její náhrady, povýšení oznámené hozením kamínku (viz kap. 18.).

Ekvivalence Příroda-Zákon, stejně kulturně podmíněná a kódovaná jako vztah Příroda-Žena, je v tomto případě zdůrazněna tím, že knihou Zákona je právě Blackstone, pro něhož všechny podoby Zákonů (zákon o zemské přitažlivosti stejně jako zákony vládnoucí ve společnosti) vyplývají z přirozeného Zákona, jenž není ničím jiným než Zákonem Božím. Tento nejvyšší Zákon je poslední instancí, rozhodující o Dobru a Zlu, a je dokonce povolán k tomu, aby sám soudil správnost základů jiných, lidských zákonů (Duch proti liteře, viz kap. 6., 8. a 9.). Důsledek: nabývání a obrana majetku zde jsou představeny jako součást toho, co je přirozené, ne-li dokonce božské (srov. ideologie kapitalismu, kap. 4. a 9.).

12. Hrob, Sázka

Tato sekvence navazuje na předchozí sekvenci prolínačkou: vlnky vyvolané pádem kamínku do řeky jsou nahrazeny po téže řece odcházejícími ledy. Přejít podtrhává „dramatická“ hudba. Lincoln přichází k náhrobnímu kameni zavátému sněhem a vztyčeném poblíž řeky na témž místě, na němž se odehrála předchozí scéna. Na mramorové desce čteme jméno Ann Rutledgeové. Lincoln položí na hrob kytici květů, přičemž vede monolog o návratu jara („lesy jsou už plné květů, i když je vše ještě pod sněhem“). Tvrdí, že ještě váhá, jakou cestu si má zvolit: buď zůstat ve vesnici, anebo dát na Anniny rady, odejít do města a vybrat si dráhu právníka. Bere do ruky uschlou větévku: když padne směrem k Ann, bude to právo, když ne, zůstane ve vesnici. Větévka padne směrem k Ann. Klečící Lincoln říká: „Vyhrála jsi, Ann, bude to právo.“ Po chvíli mlčení: „Myslím, že jsem ji směrem k tobě trochu postrčil.“



a) Prolínačka, která spojuje scénu vyznání lásky (viz kap. 11.) se scénou Hrobu milované dívky probouzí pocit, že přecházíme od první ke druhé zároveň s tím, jak léto přechází v jaro (odplouvající ledy), a to podle (klasičké) symboliky ročních období: život / smrt (a vzkříšení). Máme co činit současně s nenásilným (a jakoby plynulým) příchodem jednoho ročního období po druhém a s drsným kontrastem (živá Ann a v dalším záběru Ann mrtvá) mezi oběma scénami. Dojem časové plynulosti zesiluje prudkost kontrastu (nárazu v rámci fikce) mezi životem a smrtí.

Tento proces časového navazování a plynulosti (vlastní klasické kinematografii), díky němuž sousedí a bezprostředně na sebe navazují dvě události (idyla, smrt), oddělené tím, co se teprve později ukáže jako mezera několika let, má vlastně za úkol *vstřebat* referenční čas. Vynechání, jež ve svém důsledku představuje Lincolnovu první rozhodující volbu (stát se právníkem) jako nepropracovanou, nepromyšlenou, nikoli racionální: jež mu *bere čas uvažování*, ruší veškerou *práci*. To jest, také zde a podle celkové strategie filmu, vydat hrdinu předurčení, a to zhuštěním referenčního času časem filmovým: nové suverénní gesto (*coup de force*) filmu.

b) Lincolnovo definitivní přijetí zákona se tedy odehrává ještě pod přímým vlivem Ženy (viděli jsme v kap. 11., jaké vztahy ji vážou k Zákonu a k Přírodě) a souběžně s probuzením Přírody. Avšak navzdory skutečnosti, že toto rozhodnutí je nevyhnutelné zároveň vzhledem k logice symbolické osy Žena-Příroda-Zákon a vzhledem k divákově znalosti Lincolnova osudu, se film obratně pokouší vyvolat napětí, dělat jako by náhoda mohla pozměnit program. Stejně jako u Hitchcocka, u něhož není napětí rozhodně nijak umenšeno znalostí týkající se jeho rozuzlení a při každém novém zhlédnutí čerpá z této znalosti ještě větší sílu, není napětí vyvolané v této scéně nijak oslabeno jistotou ohledně Lincolnovy (perfektní) budoucnosti, ale rovněž z ní čerpá sílu. Největší vychytralost filmu pak spočívá v tom, že se na úplném konci scény – iluzorně – vrací náznak úmyslu,

Lincolnovy záměrné volby („Myslím, Ann, že jsem ji směrem k tobě trochu postrčil.“), což je ve skutečnosti pouze předstírané přenesení pravomoci: jako by se již zcela vytýčený Lincolnův osud vydával zpět do moci jeho rozhodnutí, podle spinozovské zásady „verum index sui“, Pravdivého jako známky sebe sama, *sebepoznačení již předznačené postavy*.

13. Sudiči

Příjezd Lincoln do Springfieldu. Zařídí si advokátní praxi. O radu jej žádají dva mormonští farmáři, kteří se chtějí soudit. Jeden dluží peníze tomu druhému a věřitel se na dlužníkovi zahojil tím, že ho důkladně zbil; ten první tedy požaduje náhradu škody, jejíž výše zhruba odpovídá jeho dluhu. Poté, co si přečetl výpovědi obou žalujících stran, Lincoln je upozorní na téměř shodnou výši jejich vzájemných závazků, přičemž si sám jako odměnu ponechá částku, o kterou se liší, a když oba muži váhají, vyhrožuje jim, že pokud tuto dohodu nepřijmou, postará se o jejich usmíření silou. Farmáři jsou ochotni mu zaplatit a jeden z nich se mu pokusí podstrčit falešnou minci. Lincoln si toho všimne nejprve díky jejímu zvuku, poté kousnutím do mince, a celá scéna končí velmi naléhavým Lincolnovým pohledem, upřeným na podvodníka.

a) První Lincolnův právní úkon, který film ukazuje, spočívá ve vyřešení krajně banální záležitosti zcela běžného typu. Tím, že nás staví před násilnou povahu společenských vztahů v Lincolnově době, tato historka vlastně označuje smysl jeho právní činnosti, jenž bude po celý film spočívat v potlačování tohoto násilí, k čemuž v případě potřeby patří i použití oné nejzazší opory, kterou je násilí vlastní Zákonu (násilí vtělené do Lincolnovy fyzické síly, ale nejčastěji předváděné jako pouhá slovní hrozba).

b) Scéna zdůrazňuje Lincolnovu suverénní *zručnost*, schopnou rozuzlit každou situaci, přičemž Zákon může rozhodnout buď tím, že se přikloní k jedné ze stran sporu, nebo, jako v tomto případě, zručným obnovením rovnováhy mezi oběma miskami vah. Film dává samozřejmě přednost druhému řešení, jímž je zdůrazněna legendární Lincolnova role sjednotitele.

c) Lincoln se vyzná v penězích: původ peněz pro něj není vůbec důležitý (úvěr, směna, dluh jsou stejně v oběhu), musejí však mít svůj zvuk, tvrdost, hodnotu. Právě skrze podvod týkající se peněz se poprvé ukazuje Lincolnova *kastrující moc* (viz kap. 16. a 22.), a to v podobě prázdného, chladného, děsivého pohledu a rychlosti, s níž dokáže prohlédnout své protivníky a odhalit jejich slabiny, což vše jsou rysy, z nichž povstane hrozivý rozměr Lincolnovy postavy, jenž pak bude scénu po scéně výraznější. Nejvyšší instance Zákona zde v Lincolnovi poprvé překrývá anekdotickou postavu.

Povšimněme si, že tento hrozivý rozměr výrazně ční přes všechny konotované referenty (ať už psychologické – „jsem sedlák jako vy, to na mě nezkoušejte“ –, nebo mravní – pohoršené odmítnutí –, nebo situační atd.), které by na něj bylo možné aplikovat. Nepřevoditelnost Lincoln jako kastrující postavy bude ovlivňovat celý zbytek filmu, v němž bude přesahovat a odchylovat ideologickou rozpravu.

14. Oslava

Lincoln spěchá s ukončením sporu farmářů proto, aby se mohl zúčastnit oslav Dne nezávislosti. Tato oslava se skládá z určitého počtu epizod, oznámených programem, jenž bude dodržen ve všech bodech: a) přehlídka (během níž se Lincoln setkává se svým protivníkem Douglasem a svou budoucí ženou Mary Toddovou); b) soutěž koláčů, z nichž má Lincoln vybrat ten nejlepší (a během níž se znovu objeví rodina z první sekvence); c) soupeření (dvě skupiny se přetahují o provaz nad blátivou louží), jehož se Lincoln účastní (a během něhož dojde k incidentu mezi rodinou a dvěma hašteřivci); d) dřevorubecká soutěž (podélné rozštípnutí kmene), kterou Lincoln vyhrává; e) požár hromady sudů.

a) Lincoln je konfrontován s historickou evokací Ameriky: na přehlídce před ním pochoduje pestrá směs místních milicí, poté veteráni z války proti Španělsku, a nakonec ti, kdo přežili válku o nezávislost, které Lincoln pozdraví smeknutím svého cylindru. Lincolnův trochu směšně důstojný postoj během přehlídky je ovšem, zcela ve fordovské tradici, zdůrazněn na jedné straně veselou bujarostí okolostojících, na druhé straně sledem groteskních příhod a rozedraným zjevem bývalých bojovníků.

b) Princip Spravedlnosti (rozhodnout či nikoli) se zde aktualizuje sledem odvozených podob, které zahrnují všechny jeho modalities: Lincoln buď doslova rozštípne kmen na dvě poloviny, a již tím se odlišuje, staví nad své soupeře (vedlejší smysl: potvrzení fyzické síly, jeho – doslova – *ostří*); nebo neváhá jasně švindlovat ve prospěch *své* strany, to jest té dobré, aby jí dopomohl k vítězství (přivázáním lana k povozu taženému koněm): Zákon má ve své ideální podobě veškerá práva: stejně jako se neváhá uchýlit k síle (viz kap. 13. a 16.), necouvne ani před užitím léčky a podvodu. Podvodu, jehož pohoršlivost je zakrývána nicotnou povahou dané záležitosti a svým provedením, ve stylu „fordovského gagu“; v nerozhodnutelné situaci (etická, nebo gastronomická, nemožnost dát přednost výtvaru jedné kuchařky před ostatními) se pak konečně a jemněji vrací k samotné fikci, a to opuštěním scény, cenzurováním okamžiku volby, neukázáním Lincolna, jenž by prováděl volbu dvojnásobně nemožnou vzhledem ke scéně a vzhledem k mýtu.

c) Sekvence oslavy se skládá ze sledu *veselých výstupů*, které jsou z hlediska fikce autonomní, ale ve skutečnosti jsou předurčené nutností představit jistý počet lincolnovských rysů. Tento způsob vyprávění je zdůrazněným pokračováním způsobu, jímž jsou vyprávěny předchozí scény: to jest posloupností sekvencí, jejichž délka může být proměnlivá, ale jsou společně podřízeny *jednotě děje*. Každá totiž předkládá určitou situaci, každá syntakticky zahajuje, rozvíjí a ukončuje určitý děj (ať už je tento děj z hlediska diegeze ukončen, nebo ne: zamlčení důsledků volebního projevu, absence rozhodnutí ohledně koláčů). (Ukončení, které jakožto ukončení jedné jediné scény nijak neprotiřečí pozdějšímu opětovnému začlenění toho či onoho prvku scény, jenž v ní byl vyzdvížen na rovinu označujícího: např. kniha Zákona nebo Matka.)

Právě v okamžiku své největší systematizace (sled záhlaví) začnou na tomto způsobu vyprávění *parazitovat první momenty nového narativního rejstříku* (rejstříku detektivní záhady a jejího vyřešení: hermeneutický řetězec, odpovědný za skloubení všech příštích sekvencí). V různých epizodách oslavy se totiž objevují postavy, které všechny sehrají

vzhledem k Záhadě více či méně důležitou úlohu: Douglas a Mary Toddová, rodina Clayových, dva ničemové, a k tomu několik vedlejších postav, které se znovu objeví během lynčování a procesu. Tento nový narativní rozvrh je posílen (v posledních okamžicích oslavy) scénou (odehrávající se mezi Carrie Sue a jejím snoubencem Mattem, mladším z bratří Clayových), která zdánlivě patří k těm nejafektovanějším klišé hollywoodského filmu (laškování dvou zamilovaných, zmínka o jejich budoucnosti: mít spoustu dětí), ve skutečnosti je však důležitá jakožto první scéna filmu, v níž je Lincoln fyzicky nepřítomen. Přitom je ale neustále zmiňován: nejprve a nepřímě díky Carrie Sue, velmi vzrušené oslavou a požadující na svém snoubenci slib, že ji sem přivede každý rok znovu (co zde může vypadat jako prostý rozmar, projev radosti a nevinné touhy – nevinnosti na okamžik demaskované, když Sue žádá po Mattovi, aby „si ji vzal hned“ –, se později ve všech scénách s Carrie Sue ukáže a prohloubí jako systematické popírání prudké sexuální touhy, kterou – nejen v ní – probouzí Lincoln); poté přímo snoubencem, který prohlašuje: „Moc rád bych *ho* ještě viděl štípat dřevo,“ čímž na sebe bere úkol výslovně formulovat *to, co ona říci nemůže*.

15. Vražda

Nová fikce, která se začne splétat v této scéně a ovládne celý zbytek filmu, byla, jak jsme zdůraznili, předznamenána několika prvky, jež vrhaly drobné stíny na průběh oslavy a její narativní expozici: šerifův pomocník (Scrub White) a jeho přítel (J. Palmer Cass), vzrušení a lehce podnapilí, obtěžují ženu jednoho ze dvou synů Clayových (Adama). Začíná rvačka, kterou svým zásahem překazí matka, Abigail Clayová. „Zapomenutá“ potyčka znovu bleskově vzplane během poslední podívané oslavy: při požáru sudů. Rvačka mezi oběma bratry a Scrubem Whiteem znovu propuká a končí Whiteovou smrtí.

Záměrně zde nepředkládáme popis scény, která je doslova *nepopsatelná* v té míře, v níž během ní dochází – posloupností a trváním záběrů, náhlými změnami úhlů a hrou vzdáleností, reakcemi a chováním protagonistů, postupným příchodem svědků – k rozvržení úžasného systému *léčky*, která do sebe vtahuje všechny na události zúčastněné postavy a spolu s nimi oslepuje i diváka. Radikální rozdíl mezi zde uplatněným fordovským postupem a postupem jiných filmů s detektivní záhadou spočívá v tom, že tyto filmy mohou fungovat a dospět k řešení záhady jen tehdy, když divákovi poskytnou nejprve jen neúplné informace, když je zbaví jistého počtu náznaků, z jejichž odhalení později vychází řešení záhady, zatímco v tomto případě je naopak všechno dáno, všechno je zde, ale nelze to dešifrovat, a může to být dešifrováno teprve při opakovaném zhlédnutí, již *vědoucím* pohledem.

Účinnost zde rozvrženého systému *léčky* plyne z toho, že *se rozvíjí spolu s tím, jak scéna dále pokračuje*: všechny postavy jsou do něj vtaženy a jím oklamány, a právě tím je stále oživují a divák, svědek těchto postupných zaslepení, jenž by měl každému z nich uvěřit, je tak klamán nejvíce ze všech.

Je však rovněž třeba upozornit na to, že působení *léčky* se nezastavuje a *legitimuje se tím, že opravdovou otázku (kdo zabil?) nahrazuje otázkou, jež je sama léčkou: který ze dvou bratří zabil?* Tato druhá otázka přitom předpokládá, že první otázka už byla



určitě zodpovězena, čímž je první otázka potlačena (její *úspěšné* potlačení) a bude se moci vrátit jedině díky Lincolnovi (viz kap. 22.).

Různé postavy scény – *mezi něž patří divák* – mají k léčce bez výjimky buď aktivní, nebo pasivní vztah – obojí přitom posiluje její účinek:

– Divák, jenž bude klamán od začátku do konce, je prvním svědkem rvačky: z jeho hlediska se ustavuje dokonale pravděpodobný kauzální řetězec (až na jedinou výjimku,



k níž se vrátíme): příčina smrti: výstřel; účinek: sténání zraněného, ležícího na zemi; reakce viníků: oba vystrašení bratři utíkají ke své zrovna přicházející matce. Jediný prvek, jenž by mohl tomuto kauzálnímu řetězci protiřečit: předtím, než slyšíme výstřel, vidíme odkloněnou ruku Scruba Whita, která drží zbraň. Tento zneklidňující prvek (Scrub White se zdá být těžce zraněn svou vlastní zbraní, jež přitom mířila jinam) ovšem nikterak neruší tuto první režií léčky a tím, že vyvolává tékání pozornosti, překryje téměř úplně



vstup nového faktoru (příchod Casse): poslední záchvěvy zraněného a jeho smrtelné znehybnění, odehrávající se právě v tuto chvíli, pak může být dokonalým příkladem klasické typologie: „zemřít-v-náručí-svého-nejlepšího-přítele“.

– Cass, jenž vstupuje na scénu v tomto okamžiku nepozornosti, poklekne vedle svého přítele, čímž se *dostane mezi něj a diváka* (celek). Vstává *v detailu*, přičemž drží v ruce zkrvavený nůž (zbraň, kterou jsme až dosud neviděli): záběr, jenž je *nezávisle na tomto*



dramatu (jako v Kulešovově experimentu) klasicky záběrem na viníka (jímž Cass skutečně je, protože on byl tím, kdo uštědřil svému příteli smrtelnou ránu nožem, což se ovšem dozvíme až na samém konci filmu, přestože to vše již bylo ukázáno, ale účinně nečitelným).

– Dva synové, Adam a Matt, se již před příchodem Casse (od okamžiku výstřelu) chovají jako viníci. Cassovo konstatování „Je mrtev“ je v této provinilosti utvrdí, protože

ILUMINACE

Redakce Cahiers du cinéma: Mladý Lincoln Johna Forda



se oba domnívají, že viníkem je ten druhý, takže oba berou zločin na sebe, aby jej ochránili.

– Matka přichází v okamžiku, kdy zazní výstřel, a když vidí nějakého muže ležet na zemi a své dva syny živé a vyděšené, také ona vstupuje do systému léčky a věří, že jsou viníky. V tomto dojmu se utvrdí, když Cass vstane a ukáže nůž, nůž, který ona poznává, a proto se domnívá, že ví, který z jejích synů je viníkem. Protože se však přiznávají oba,



přistoupí na hru a odmítá označit toho, jehož pokládá za viníka (obětovat jednoho pro druhého). Toto odmítnutí posiluje léčku, protože stvrzuje přemístění otázky: matka se domnívá, že zná tajemství, *avšak nezná tajemství opravdové.*

– Divák se pak rovněž přiklání k tomuto druhému kauzálnímu řetězci: protože oběť byla zabita nožem jedním z bratrů, výstřel mu nadále připadá jako bezvýznamná peripetie, a dokonce jako odvádění pozornosti.

Dochází zde tedy k filmovému zpochybnění přímého pohledu, zpochybnění vnímání jako toho, co zastiňuje strukturu. Práce nutné k tomu, aby se scéna stala čitelnou, nespočívá v hledání skrytých významů, ale v osvětlení *významu, který je již ukázán*: proto je paradoxně právě tato ústřední scéna tím, co vyžaduje a opravňuje náš typ čtení (viz kap. 1.) filmu *v jeho celku*.

Tato sekvence a sekvence předchozí (rozhovor zamilovaných) vytvářejí, jak jsme již upozornili, *novou fikci, v níž je Lincoln nepřítomen*. Vstupuje do ní teprve v okamžiku, kdy do sebe vše zapadlo (zločin je dovršen, šerif odvedl obviněné): není ani aktérem ani svědkem, je *a priori* osobou v celé záležitosti nijak nezapletenou, takže *o ní vůbec nic neví*. Což je vzhledem k Lincolnově mýtické úloze nutná podmínka vytrysknutí pravdy, vyvolaného magickými, a nikoli vědeckými prostředky: aby vyřešil tuto situaci policejního typu, Lincoln se uchýlí ke zcela jiným prostředkům, než jakých užívá policejní vyšetřování.

16. Lynčování

a) Koloběh násilí (rvačka, zločin), jenž začíná na konci oslavy vzplanutím sudů (banální epizoda amerických slavností, avšak dramaticky konotovaná dvojím kontextem fikce a dějin: K K K/fašistická pálení knih), vyvrcholí lynčováním. (Což dává této scéně dodatečný politický smysl: v letech 1925 – 1930 došlo v USA k velkému počtu lynčování, srov. dobové filmy, k nimž patří i *BYL JSEM LYNČOVÁN*.) Toto násilí vede ke zrychlení vyprávění: mezi okamžikem odvádění obviněných a okamžikem, v němž začíná lynčování, uplyne jen několik vteřin vyplněných jedinou změnou záběru, během nichž se Lincoln nabízí jako obhájce matce, která se jej ptá, kdo je, protože v něm nepoznává muže, jenž jí kdysi poskytl úvěr (což má jistý význam, viz oběh dluhu, kap. 19.), zatímco on ji naopak poznává jako ženu, která mu dala Knihu. Po odmítnutí jí odpovídá: „Jsem váš advokát.“

b) Uvnitř vězení, obléhaného davem odhodlaným lynčovat, výrazně kontrastuje pochopitelný neklid obviněných a šerifa s neoprávněným zděšením Casse (povýšeného do funkce šerifova zástupce), jehož film již podruhé – a znovu nečitelně – ukazuje jako viníka, to jest toho, kdo se obává, že bude lynčován.

c) Jakožto postava ztělesňující Zákon nemůže Lincoln dělat nic jiného, než třeba i násilím bránit veškerému nezákonnému násilí. Protože je účelem celého filmu ukázat Lincolnovu absolutní nadřazenost nad všemi kolem, scéna lynčování nabízí příležitost předvést tuto skutečnost virtuózně a v několika rejstřících, přičemž každá nová etapa jeho vítězství zvyšuje míru jeho kastrujícího násilí, která vzrůstá nepřímo úměrně vynaložené fyzické síle (neboť v ideologické rozpravě musí síla připadat Zákonu, legitimovanému svou vlastní výpovědí, a nikoli síle fyzické, užívané jako poslední útočiště, a to nejčastěji v podobě rovněž slovní hrozby). Stupňování zákonné represe se zde odehrává v několika krocích: (1) Lincoln sám fyzicky odrazí útok lynčujícího davu (odvaha a tělesná síla); (2) vyzve k zápasu muže proti muži jednoho z vůdců davu, jenž ustoupí (slovní hrozba, založená na znalosti slabosti protivníka); (3) uklidní rozhněvaný dav prvním proslavem laděným chytrácky (a to v takové míře, že matka, která neví, *kým je* – tedy že je



v řádu fikce čestným mužem a v řádu mýtu presidentem Lincolnem –, chápe jeho proslov doslova a je zcela a krajně neklidná, předtím, než mu *uvěří*) a humorně (přechod na jinou rovinu: spoluúčast/důvěrnost adresovaná davu); (4) vrací davu hrozbu jeho násilí poukazem na to, že každému může jednoho dne hrozit lynčování (zastašování vyvolávající hrůzu); (5) jednotlivě se obrací k určitému muži z davu, jehož zná jako zbožného člověka, a ve jménu Bible mu hrozí výčitkami svědomí (krajní uchýlení se k božskému písmu jako instanci Zákona). Lincolnův kastrující triumf je v samotném filmu posvěcen nejen „opadnutím“ hněvu davu, ale právě pádem kmene stromu, jenž členové davu – v atmosféře všeobecného rozkladu – položí na Lincolnův rozkaz zpět na zem. (Připomeňme, že tímtež kmenem stromu se rozzuřený dav pokouší vyvrátit dveře vězení, které Lincoln brání svým vlastním tělem.)

17. Taneční zábava

Lincoln, pozván Mary Toddovou na večírek (na pozvánce, která blahopřeje Lincolnovi k jeho postoji „v oné nedávné a trapné záležitosti“, stojí: „Má sestra vás zve...“: také zde dochází k popření touhy), odkládá své vysoké boty a ze všech sil leští černé botky a se stejně neobvyklou snahou o eleganci si přičesává vlasy (srov. Ejzenštejnem vyprávěná historka o příchodu nového presidenta do Washingtonu: „Dokonce si i sám čistil boty. Někdo mu řekl: *Opravdoví gentlemani nikdy nečistí své boty. – A jaké boty tedy opravdoví gentlemani čistí?*“). Taneční zábava je v plném proudu, je elegantní a velmi mon-dénní. Lincoln vstoupí do předpokoje a okamžitě se kolem něj shluknou staří pánové, jimž vypráví veselé historky (které neslyšíme). Vyptávají se ho na původ jeho rodiny („Jste z té velké rodiny Lincolnů z Connecticutu? – Jestliže vlastní půdu, pak to asi



nebude ta moje.“). Mary Toddová, roztržitě odpovídající na Douglasovo dvoření, má oči jen pro Lincolna. Jde k němu a žádá, aby ji vyzval k tanci. Odpovídá, že má velikou chuť s ní tančit, ale varuje ji, že je velmi špatný tanečník. Následuje ji doprostřed tanečního sálu, začnou tančit jakýsi valčík, pak polku, kterou Mary Toddová náhle přeruší a odvede jej na balkon.

a) Sekvence taneční zábavy je téměř povinnou součástí Fordových filmů. Prvotní úlohou těchto tanečních zábav je téměř vždy uvedení a uspořádání (*ordonnancement*) rituálu, jenž *napodobuje ideální harmonii*, kterou se však ve skutečnosti vztahy v dané sociální skupině ani zdaleka neřídí, načež začnou plnit svou úlohu druhá, spočívající v odhalení a zničení této pouze zdánlivé harmonie, a to uvedením nějakého *cizího* prvku. V tomto případě je Lincolnova sociální odlišnost příležitostí k aktualizaci jeho jinakosti symbolické (figura Zákona): díky této jinakosti se zaplétá do vztahu svádění (mondénního a sexuálního), jenž ho současně *integruje a vylučuje*, což je důvodem nesváru, jenž narozdíl od toho, k čemu dochází v jiných Fordových filmech (srov. taneční zábava ve DVA JELI SPOLU nebo PEVNOST APAČŮ), nedojde dramatického vyřešení.

b) Lincolnovu pohoršující odlišnost pociťují diváci (filmu) mnohem více než účastníci scény. Je zjevná nejprve na rovině *tvarů*: silueta, výška postavy, chůze, strnulost, podobnost strašákovi do zelí (Lincolnův mýtický oblek), a pak, když tančí, neohrabanost jeho pohybů a rytmičná neladnost. Společenský rozdíl (přesně vystižený scénou, v níž se Lincoln upravuje kvůli taneční zábavě), vypíchnutý otázkou po původu jeho rodiny, je naopak co do svého politického významu od počátku otupen a připsán na účet příjemné originality (v ideologické ekonomii filmu nemůže být ani řeči o tom, že by snad jeho třídní původ působil jinak než kladně).

c) K pohoršení však dochází především na rovině symbolické. Lincolnovo postavení vzhledem k logice kastrace, které je ve scéně lynčování aktualizováno v aktivní podobě

(kastroční úkon), se zde objevuje ve své podobě pasivní: v podobě *inverze* (scéna na balkoně odhalí, že oba tyto rozměry – kastrojící/kastrovaný – patří k jednomu a témuž postavení). Mary Toddová se opravdu ujímá veškeré iniciativy: nejprve (v rozhovoru s Douglasem) vyjadřuje své zklamání z Lincolnovy „chladnosti“; poté obviňuje Lincolnu z toho, že nedělá první krok a vyzývá jej, aby s ní tančil; konečně tanec náhle ukončí a odvádí jej na balkon.

Znamená-li tedy scéna taneční zábavy hrdinovo společenské posvěcení (a odměnění), tanec s Mary Toddovou jej přenáší do reálné kastrace, která je zpětným účinkem scény lynčování (tato scéna ji už logicky předjímal a vepisovala ji do nevědomí fordovského textu), v níž se kastroční úkon odehrával jakožto kastrace, která se stává účinnou ve scéně taneční zábavy, a zejména ve scéně na balkoně.

18. Balkon

Jakmile se ocitne na balkoně, Lincoln upadá do vytržení při pohledu na řeku. Mary Toddová chvíli čeká, že na ni Lincoln promluví nebo se o ni bude zajímat. Pak odejde a ponechává jej samotného, obráceného k řece.

a) Taneční zábava, balkon, řeka, měsíční svit, dvojice: všechny tyto prvky nastolují atmosféru romantického, intimního, sentimentálního typu. Scéna však toto ovzduší nemilosrdně zničí (již jeho výtvarné referenty bylo možné číst jako spíše fantastické než romantické), aby zjedнала místo pro rozměr Posvátna.

b) Přechod od jednoho rozměru ke druhému se odehrává skrze Lincolnovo *uchvácení* řekou: banální rekvizita „romantické scény“ je zároveň přenášena do jiné scény a je za tento přesun odpovědná. Do jiné scény (z níž se Mary Toddová, pro kterou v ní nezbývá místo, vytrácí), v níž dochází k přemístění-kondenzaci, takže řeka evokuje zároveň první ženu, kterou Lincoln miloval (Ann Rutledgeovou) – evokace je zde zbavena všeho nostalgického a sentimentálního –, a (viz kap. 11.) vztah Příroda-Žena-Zákon. Řeka sem vepisuje zpečetění Lincolnovy smlouvy se Zákonem. Lincoln stane tváří v tvář svému osudu a přijímá jej: klasický okamžik každého mytologického vyprávění, v němž je hrdinovi odhalena jeho budoucnost a on na toto zjevení přistupuje (balkon, jenž je rovněž typickou rekvizitou romantických milostných scén, je Lincolnovým gestem a úhlem záběru povýšen do role předjímající balkon presidentský). Souvztažně probíhá Lincolnovo zřeknutí se rozkoše: od této chvíle musíme číst smrt Ann Rutledgeové nově jako reálný původ zároveň jeho kastrace a jeho identifikace se Zákonem; a „inverze“ scény taneční zábavy stejně jako jejího vztahu ke scéně lynčování nabývá svého pravého smyslu: Lincoln falus nemá, on jím je (viz Lacan, *La signification du fallus*).

19. Rodina

Bezprostředně po lynčování vyprovází Lincoln matku (paní Clayovou) a její dvě snachy k povozu. Říká jí: „Podobáte se mé matce; kdyby ještě žila, byla by ve vašem věku.“ Po balkonové scéně a před zahájením procesu se vydává navštívit rodinu. Když cestou



na farmu Clayových mívá řeku, jeho společník mu říká: „Díváte se na tu řeku jako na hezkou ženu.“ (Viz kap. 11. a 18.)

a) Scéna na dvoře farmy funguje jako rozpomínka: Lincoln si představuje sám sebe v úloze syna rodiny. Nejprve při štípání dřeva (viz kap. 14.) připomíná dobu, kdy to pro něj byla každodenní povinnost – a přirovnává se k synu rodiny. Poté mu všechny prvky scény, jeden po druhém, připomínají jeho dům, jeho zahradu, jeho stromy, členy jeho rodiny; řadu těchto ekvivalencí sám zvyšlovňuje: paní Clayová = jeho matka, Sarah = jeho mrtvá sestra, která se také jmenovala Sarah, Carrie Sue = Ann Rutledgeová; a dokonce i právě připravované jídlo je jeho oblíbené: tuřín. Tento důrazný paralelismus rodiny Lincolnovy a rodiny Clayových pokračuje až k *nepřítomnosti* otce: radikální prekluze v případě Lincolnova otce, jenž není dokonce ani zmíněn; u pana Claye (ukázaného v první scéně filmu) jde o zmizení z fikce, vysvětlené „nehodou“. Prekluze otcova jména (*la forclusion du nom-du-père*) logicky odpovídá Lincolnově identifikaci se Zákonem (jeho nástupu na místo velkého Jiného): zárukou ani původem Zákona nemůže být žádný jiný zákon než on sám. Stanovená diagnóza zní *paranoia*, která vládne celé symbolice filmu.

Úkolem této rozpomínky je rovněž zdůraznění Lincolnova společenského původu (viz kap. 9.).

b) Toto ovzduší nostalgického vylévání srdce – v celém filmu ojedinělé – je náhle porušeno jedním z Lincolnových *upřených pohledů*, které lze nadále číst jako známku toho, že je *zcela v moci Zákona* (*marque de sa possession par la Loi*). Opuštěním role syna se stává inkvizitorem, skáče matce do řeči a důrazně se jí zeptá, který z jejích dvou synů je vinen. Vyděšená matka odmítá odpovědět (stejně jako dříve šerifovi a později prokurátorovi). Lincoln se zmocní hluboké pohnutí, takže se okamžitě vzdává postoje vyšetřovatele a nesnaží se odhalit matčino tajemství (které je však tajemstvím zcela neužitečným),



nebude už od této chvíle oddělovat oba syny (problematiku „jeden či druhý“ nahrazuje problematika „všechno nebo nic“) a znovu zaujímá po matčině boku jejich symbolické místo. Dodejme, že film se zásadně vyhýbá jedné možnosti, kterou by bylo možné prozkoumat: že by snad otázka volby mezi dvěma syny mohla niterně trápit samotného Lincolna, vyvolat v něm na okamžik pochybnosti nebo rozrušení: Lincoln nemá sebemenší tušení o *lamma sabbachtani*.

c) Tato scéna má však také za úkol zároveň dále rozproudit oběh dluhu a daru, jenž váže a bude vázat Lincolna a matku, a připsat mu *původ*: ve fikci je oběh zahájen směnou – nerovnou a výhodnou pro Lincolna – látky za Knihu (viz kap. 10.), ale v symbolickém řádu sahá nazpět až do doby, kdy Lincoln jako dítě „poslouchal, jak mu matka čte knihy“, přičemž zde se situace převrací, protože paní Clayová neumí číst a je to naopak Lincoln – stále splácí onen dluh, jehož si paní Clayová není vůbec vědoma –, kdo jí čte dopis od jejích synů (povšimněme si toho, jak pronáší první slova tohoto dopisu: „Drahá matko“).

Původ lincolnovského vědění je tak podruhé (viz kap. 11.) určen jako původ žensko-mateřský, je znovu nastolena stejná ekvivalence Žena-Příroda-(Matka)-Zákon, přičemž Lincolnova identifikace se Zákonem vstupuje *do filiace* předběžné identifikace Zákona s Přírodou a Ženou-manželkou-matkou; Lincolnův dluh vůči své matce (naučila ho číst) stejně jako vůči paní Clayové (dala mu Knihu) a Ann Rutledgeové (vedla jej k vědění) nemůže být „vyrovnán“ jinak než tím, že se ujme tohoto poslání, že ztělesní Zákon. Nezduřazňujme předpoklady této řady (viz kap. 6.), ale povšimněme si, že oběh dluhu a jeho splácení se zde obohacují o dodatečný náznak: aby mohl podle matčina diktování odpovédět na dopis synů, Lincoln žádá Sarah o papír a ona mu dává knižní kalendář. Jedna a táž rodina je tak na počátku Zákona a Pravdy: prostřednictvím Knihy (nositelky Zákona) a Kalendáře: ačkoli měl být původně pouhým psacím

materiálem (matčin dopis uvězněným synům), stane se nástrojem odhalení pravdy, kterou Lincoln *vystaví na odiv* (viz kap. 22.), vektorem řešení hádanky, znamením Pravdy.

20. Soudní proces

a) Soudní proces, klasický prvek hollywoodského filmu, uvádí na scénu americkou ideologii Zákonosti a představuje zmenšený model společenského celku (vzorky různých společenských vrstev reprezentovaných tím či oním typem, tou či onou „siluetou“); důvěra ve formy zákonosti vychází právě z reprezentativnosti soudního procesu; porotu tvoří sama Amerika, která se nemůže mýlit, tudíž Pravda musí v závěru soudního řízení (v němž se téměř rituálně střídají komické a tragické momenty) zákonitě vyjít najevo. V našem případě se jedná o nepatrnou odchylku od tradičního soudního procesu, jelikož v něm nejde o to dokázat vinu či nevinu obžalovaného, nýbrž *zvolit* (podle pravidla alternativ, jímž se řídí celý film) mezi dvěma obžalovanými. Ale zde, jako už mnohokrát, je Lincoln pod tlakem ideologické strategie filmu donucen, aby si *zvolil nezvolit*, a to buď tím (viz kap. 13.), že se rozhodne obnovit rovnováhu mezi oběma stranami, anebo tím (kap. 14.), že bude donekonečna svou volbu odkládat či se přímo v soudním procesu odmítne rozhodnout a pokusí se zachránit oba bratry, třeba i za cenu, že je oba ztratí; to vše označuje a potvrzuje Lincolna jako spojovatele a nikoli rozdělovatele.

b) V různých stádiích vývoje soudního procesu se Lincoln postupně objevuje: (1) Jako soudce duší: rychle odhadne morální hodnoty členů poroty (a to podle zásad, jež se vymykají běžnému chápání, dokonce i konvenčním morálním hodnotám: nevádí mu muž, jenž pije, lynčuje a poflakuje se, neboť tím, že chyby přiznává, prokazuje hlubší smysl pro čest); (2) Jako bavič davu (žerty, historky atd.) je protikladem žalobce, prkenného zlovolného muže; (3) Když dává průchod své kastrující moci nad Cassem, na nějž bez zjevných důvodů okamžitě zaútočí: zastrašováním, zákeřnými výslechy, naprosto irelevantní systematickou hrou se slovy, mrazivými pohledy: to vše naznačuje, že Lincoln Casse podezřívá, jeho podezření se však nezakládá na žádném faktu, nicméně je Pravdou. Neboť v celém filmu se Lincoln nevztahuje k faktům, nýbrž k Pravdě (= Zákonu); (4) Jako duch oproti liteře, přirozené a/nebo božské Právo oproti společenskému Právu, které je jeho více či méně dokonalým přepisem (Lincoln přerušuje žalobcův křížový výslech matky větou: „Možná, že o Právu tolik nevím, pane žalobče, vím však, co je dobré a co je špatné.“); (5) Jako Spravedlivý proti salonním pletichám, jako morálka proti politice (postranní hovory jeho politického odpůrce Douglase se žalobcem i Cassem).

c) První den soudního procesu však skončí pro Lincolna porážkou způsobenou překvapivým zvratem ve vývoji: Cassovým druhým svědectvím. Z lidských ohledů a proto, aby zachránil alespoň jednoho ze dvou obžalovaných, se vrací ke své první výpovědi a tvrdí, že je svědkem vraždy (díky měsíčnímu světlu), a ukáže na vraha: staršího ze dvou bratrů. V hermeneutickém řetězci („který z nich vraždil?“) přináší tento situační zvrat klamnou odpověď. Zde vyvstává další otázka: jak Lincoln vyřeší novou situaci, aby nejen vyhrál proces, nýbrž i dostál svému rozhodnutí „nezvolit“?

21. Noc

a) I zde, jako před každou „velkou krizí“ v hollywoodském filmu, nastává pauza: scéna rodinné vigilie ve vězení – jejíž funkcí je nastolit podle klasických pravidel dojem očekávání, který vytvoří prostředí pro znovuzrození dramatického momentu. Strukturní požadavky (napětí – uvolnění – napětí) se zde beze zbytku naplňují: neobjevují se žádné nové informace, jež by mohly drama rozvinout (zpívající rodinná sešlost nahrazuje veškerý/nedovoluje žádný vysvětlující dialog; je „prekérní situací prožitou s důstojností“). Nicméně ani jeden člen rodiny se nezmíní o vině staršího bratra, čímž se v důsledku potvrzuje obvinění, které proti němu vznesl Cass; obvinění není ničím zpochybněno – jako kdyby se zde nejednalo o žádný problém – nýbrž spíše potvrzeno.

Scéna probíhá přesně podle výše zmíněných strukturních pravidel, což vytváří téměř dokonalý až přehnaný dojem: fordovský rukopis toto pravidlo přijímá a dovádí do extrémů (Fordovo pojetí rodiny), dokonce i scéně samé vtiskne charakter odcizení (pomocí statických záběrů, scén točených z předního pohledu, užitím silných kontrastů světla a tmy, sboru, postavením osob). Toto zdůrazněné opakované čtení je však odhaleno jako podvod. Jakmile se dozvíme, že skutečným viníkem není ani jeden z bratrů, působí nulová komunikace mezi bratry či v rodině jako skutečný *coup de force*, díky němuž získává Lincolnovo odhalení Pravdy zázračný rozměr. Scéna je nesmírně šikovně řízena tím, že *pravidla* (doba vyčkávání, v níž se skupina spojí v tichu či zpěvu – kde slova jsou zbytečná, či dokonce nevhodná) *na sebe berou odpovědnost za cenzuru každé informace* o nevinně obžalovaného. Je-li scéna tichá, je tomu tak proto, že jakýkoli náznak by nevyhnutelně zbavil podezření tajuplnosti a zničil kouzlo Lincolnova činu.

b) Co se Lincolna týče, začíná druhá část noční vigilie podle stejného modelu: hrdinovou osamělostí a meditací před rozhodující zkouškou. Lincoln sedí ve svém houpacím křesle u okna své kanceláře a hraje na brumli. Izolaci, označující porážku, zesilují dva momenty: (1) Douglas a Mary Toddová projíždějí kolem jeho oken v kolesce; oba si jej blahosklonně přeměří; Mary Toddová se otočí k Douglasovi a praví: „Hovořil jste o svých politických plánech, pane Douglassi, prosím, pokračujte.“ (2) V Lincolnově kanceláři se objeví soudce, odvolává se na svou zkušenost a doporučuje dvojí kompromis: požádat příštího dne o pomoc mnohem zkušenějšího právníka (navrhuje Douglase) a souhlasit s přiznáním viny v zájmu záchrany mladšího bratra. Lincoln kategoricky odmítá: „Nepatřím mezi ty, co přepřahají koně uprostřed řeky.“

V bodě (1) nutí změna velikosti záběru při přechodu od kočáru zabíraného z dálky na detail, v němž promluví Mary Toddová, směrový trik, který změnou osy (záběr z nadhledu) zruší „skutečnou“ vzdálenost, i šířka záběru, v němž se Lincoln objeví přímo nad kočárem a slova Mary Toddové k němu tudíž musí dolehnout právě kvůli této nerealistické blízkosti – nutí diváka, aby za jejich adresáta nepovažoval Douglase (věčný protiklad Lincoln) nýbrž Lincolna, a jejich politický obsah *chápal* jako erotický. „Hovořil jste o svých politických plánech, pane Douglassi, prosím, pokračujte.“ To lze číst jako „S Vámi by tohle nešlo Lincolne, *natož se milovat*.“ Ve chvíli, kdy vše v chování Mary Toddové, vzhled i gesta vypovídají o zjevném vzdoru a její řeč o popření vlastní touhy. V jiných scénách filmu se potlačení odehrává střídavě na poli politickém a na poli

erotickém (Zákon jako potlačená touha a jako přirozená/božská morálnost), zde však v jediné větě dochází k potlačení erotického politickým.

V bodě (2) se potvrzují Lincolnovy paranoické rysy: odmítání veškeré pomoci, jakéhokoli kompromisu, halucinační víra ve vlastní sílu, přesvědčení o Vyvolenosti, přísnost, vytrvalost až do trpkého konce.

22. Vítězství

Druhý den procesu. Lincoln povolává hlavního svědka obžaloby zpět na svědeckou lavici a otázkami ho přinutí zopakovat bod po bodu výpověď z předchozího dne: vlastně jen díky úplňku se stal očitým svědkem výstupu; ke své původní výpovědi se vrací proto, aby zachránil alespoň jednoho bratra. Mary Toddová ani publikum nechápe, proč se Lincoln dožaduje opakování již známých věcí. Zdá se, že Lincoln nechává Casse odejít, na odchodu ho však zaskočí náhlou otázkou: „Co jste měl proti Scrubu Whiteovi, proč jste ho zabil?“ Na to vytáhne z klobouku knižní kalendář a mrskne ho před sebe: „Najděte si stranu dvanáct a přečtěte si, co se tu říká o měsíci; stojí tu, že byl v první čtvrti a zapadl ve 22 hodin a 21 minut, tedy čtyřicet minut před vraždou,“ a obrátí se na Casse, „Lhal jste v tomto bodě, lhal jste ve všem.“ Od té chvíle na něj Lincoln útočí otázkami, dokud se Cass nezhroutí a zlomeným roztřeseným hlasem nedozná: „Nechtěl jsem ho zabít...“ Jakmile Lincoln získá doznání, odvrátí se od své oběti a osloví žalobce: „Svědka je váš,“ zatímco kolem Casse se hrozivě stahují jeho bývalí zastánci.

a) Knižní kalendář: *označující* se prvně objevuje, jako psací pomůcka, ve scéně, v níž matka žádá Lincolna, aby za ni napsal uvězněnému synovi (viz kap. 19.), znovu se objevuje v první den soudního procesu (kdy leží na Lincolnově stole, vedle klobouku), a poté v noční scéně, kdy si jím Lincoln nedbale listuje. Naposled se objevuje jako *znak* Pravdy na konci druhého dne soudního procesu, když jej Lincoln jako kouzelník vytáhne z klobouku.

Jedná se o typický příklad *označujícího*, jež se v průběhu filmu objevuje bez označovaného, nereprezentuje nic, a statut znaku získává Lincolnovým odhalením (knižní kalendář představuje důkaz pravdy pro všechny), *aniž by však kdy byl indikátorem*. Napínavý proces dedukce je kompletně vypuštěn ve prospěch kompoziční logiky, která vyžaduje, aby *označující* operovalo jako zastřený prvek, jehož perfektní utajení a náhlé závěrečné odhalení ustavuje mizanscénu jako neodlučitelnou od významu, jemuž dává vzniknout, jako znamení nevědomého podmínění svého vepsání do Fordova textu. Za prvé je zastřen v té míře, v níž se uskutečňuje úkon potlačení (erotického/zločinného) násilí ve fikci, jehož návrat ovlivňuje rétorika negace, a za druhé proto, že jeho jediným *místem* je místo prvku, jehož jedinou funkcí je vyvolat zprostředkování (mezi zločincem a zločinem, mezi matkou a syny): jako takový je odsouzen ke zmizení, jakmile se uskuteční, a k tomu, aby byl začleněn/vyčleněn do/z úkonů, v nichž se uskutečňuje, jelikož určuje tvorbu jejich významů; tak je tomu do té míry, v níž *označující* pravdy musí zůstat zahaleno, dokud není vyslovena pravda, neboť v žádném okamžiku neplní funkci stopy (což by vyžadovalo práci, uplatňování znalostí, dokonce i manipulaci, což není náš případ). Lincolnova síla se tedy neprojevuje jako cvičení v umění dedukce, nýbrž jako paranoidní interpretace,

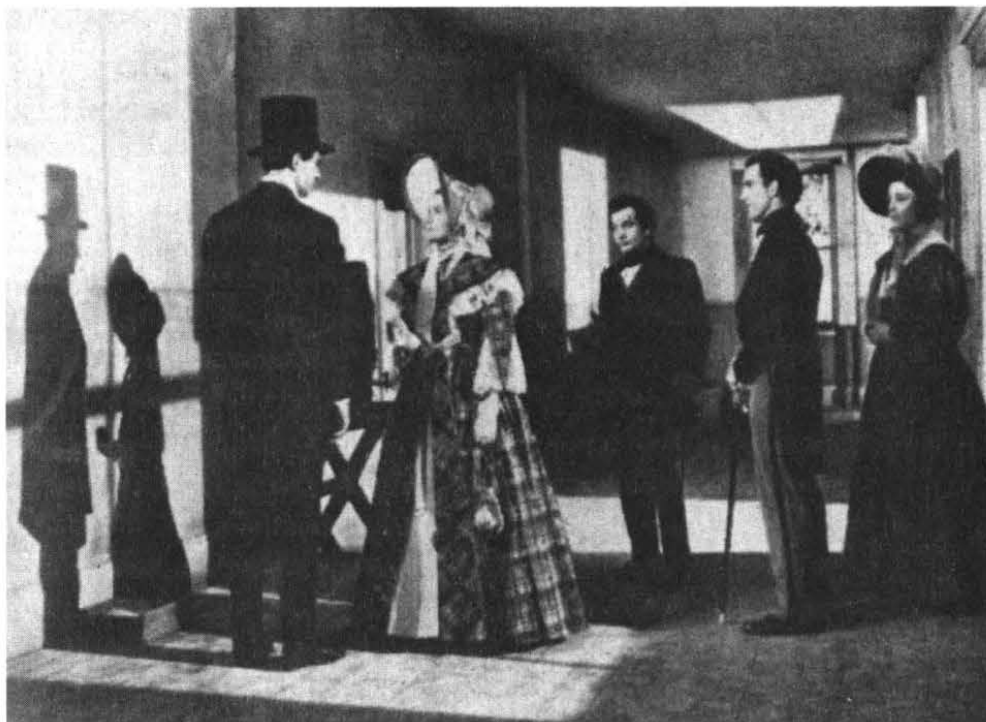
která zkratuje její průběh. Důkaz zločinu se zjevně materializuje pouhou Lincolnovou schopností představit *označující* jako konkrétní výsledek svých všemocných sil Odhalovat.

Tato všemohoucnost, již si vynutil ideologický záměr (Lincoln, mýtický hrdina reprezentující Zákon a zároveň garant Pravdy), se však projeví v závěru filmu, na konci řady scén, v nichž se objevuje Lincoln i knižní kalendář (ve třech scénách se kalendář objevuje, aniž by Lincoln věděl, co s ním má dělat v zájmu pravdy), a projeví se tak nahodile a zázračně, že ji lze číst následovně: (1) skutečně jako všemohoucnost; (2) jako čistě fiktivní *coup de force*, naznačující zásah Fordova psaní do Lincolnova charakteru (Lincolnova všemohoucnost je pak *řízena a omezena* Fordovou všemohoucností, přičemž Ford nevolí nejlepší možný pohled na svou postavu, jenž by ji ukázal jako zvěstovatele Pravdy, a ne pouze jako jejího vykonavatele), a (3) jako Lincolnovu *impotenci* dosud podřízenou moci označujícího (kalendáře), které se ocitá v pozici radikálního nerozpoznání, a to do té míry, že lze říci, že pravda krouží kolem Lincoln (a ne Lincoln kolem pravdy): není to Lincoln, jenž využívá označující k manifestaci pravdy, nýbrž právě *označující*, jež využívá Lincoln jako prostředníka k dosažení statutu znaku pravdy. Body (2) a (3) (první se týká filmového psaní, druhý jeho čtení: avšak jak jsme již řekli v úvodu, nebudeme váhat se znásilněním textu, dokonce ani s jeho přepsáním, pokud film sám sebe utváří jako text tím, že se stává součástí čtenářových vědomostí) *jsou projevem narušení ideologického záměru psáním filmu*.

b) Jakmile je pravda odhalena, útočí Lincoln na Casse brutálními dotazy, dokud nezíská jeho přiznání. (1) Lincoln musí viníka donutit k tomu, aby potvrdil jeho tvrzení, právě odhalenou pravdu; jednak proto, aby se uzavřel příběh (zachránili oba bratři, vyřešila záhada: tímto řešením však zároveň připustíme, že záhada byla pouhý klam vystavěný filmem); jednak se musí v očích jiných postav potvrdit jako nositel pravdy (stačí-li divákovi – který ví, kdo byl Lincoln – vidět jej odhalit pravdu, aby mu uvěřil, pak vlastní postavy příběhu, jeho nepřátelé, svědci jeho selhání z prvního dne atd. se jeho slovem jen tak snadno nespokojí); (2) Lincolnův nátlak a násilí lze číst za prvé jako klasickou tvrdost neúprosné Spravedlnosti, avšak především jako vyvrcholení Lincolnovy kastráční moci (viz kap. 16.), která se potvrzuje v okamžiku, kdy se Cass, kolem něhož se ve filmu navršila aureola nadsamce, zhroutl v slzách a pláče jako dítě se přiznává; (3) Přemíra násilí v charakterizaci Lincoln, jež není motivována ani Lincolnovou soudní pří (triumfovat by mohl bez teroru) ani příběhem (Cass se mohl přiznat bez odporu), ukazuje nevyváženost v jinak idealizované postavě Lincoln: přestože toto násilí v psaní nemusí implikovat úmyslnou kritiku Lincolnovy povahy, zpřítomňuje – vlastní přemírou vepsání – skutečně represivní rozměr postavy, diktovaný tímto psáním, a vyhýbá se všemu, co by v ideologickém záměru filmu mohlo být považováno za glorifikující či hagiografické.

23. „Vstříc svému osudu“

Po vítězství odchází Lincoln od soudu sám. Čekají na něj čtyři lidé, mezi nimi Mary Toddová a Douglas. Mary mu gratuluje a svůdně se na něj dívá. Potom mu přijde potřást rukou Douglas: „Upřímně Vám slibuji, že se již nikdy nedopustím té chyby, abych Vás



podcenil.“ Lincoln odpoví: „Ani jeden z nás již toho druhého znovu nepodcení.“ Na odchodu je přivolán zpátky. „Město čeká.“ Zamíří k jasně osvětleným dveřím a mimo scénu je slyšet tleskající dav.

a) Po svém vítězství je Lincoln *uznán* těmi, kdo o něm pochybovali: tento druh scény (uznání hrdiny) je součástí klasického rejstříku. Avšak způsob, kterým je scéna natočena, kamera z mírného podhledu, nálada davu, Lincolnova poněkud omšelá slavnostnost, tón, jímž je přivolán zpět („město čeká“), a především okamžik, kdy vstupuje do dveří, do proudu ostrého světla, přímý záběr z podhledu, kdy stojí před davem a zdraví jej smeknutím klobouku, neúprosné nasvícení v závěru, to vše jí dodává velice zvláštní divadelní rozměr: gratulace za scénou po představení, vyvolání primadony na scénu. Toto *encore*, které se však díky změně prostoru neodehrává u soudu před diváky soudního procesu, nýbrž na jiném místě (ulici, městě, zemi) a před davem, *jež nevidíme* (a jímž nejsou pouze obyvatelé Springfieldu, nýbrž Amerika), zpětně ukazuje průběh soudu (jenž je sám o sobě velmi divadelní díky vstupům, vyvoláváním, opakováním, reakcím diváků atd.) jako pouhou zkoušku (na venkovském turné), a teprve to, co se má odehrát na druhém jevišti (s čímž se v celém filmu zachází jako s něčím důvěrně známým, jež všichni znají), bude tím skutečným představením (při celostátním turné); ve skutečnosti je toto *encore* opravdovým vstupem legendy na jeviště. Ve chvíli, kdy je ostatními *objeven* (uchopen) jako Lincoln a vysvěcen ze své postavy, může se teprve rozehrát, zahrát svou vlastní roli. Toto uchopení je ve filmu velice přesně zobrazeno naléhavým výkřikem zářícího světla: odkaz k německému expresionismu (dokonce i k hororům: *UPÍR NOSFERATU*) – který, jak je známo, Ford velmi obdivoval – je v tomto bodě nevyhnutelný.

b) Posledním filmovým záběrem předchází scéna loučení s Clayovými, která bude sloužit pouze tomu, aby zvětšila tuto tragickou dimenzi; stejně jako ostatní rodinné scény (statut rodiny vůči Lincolnovi), i tato působí intimním, domácíým dojmem, prostá

jakékoli slavnostnosti. Scéna, v níž se uzavře dvojí kruh symbolického dluhu, spojujícího Lincolna a paní Clayovou, a touhy, jež žene Carrie Sue (jak jsme viděli, stává se náhradou za Ann Rutledgeovou) k Lincolnovi, jenž ji už nemůže milovat; nejprve matka trvá na zaplacení a podá Lincolnovi několik mincí, které on přijme se slovy: „Děkuji, madam, jste velice štedrá.“; poté se k němu nakloní Carrie Sue, vtiskne mu polibek a řekne: „Umřela bych, kdybych Vás nepolíbila, pane Lincolne.“ Tato věta stvrzuje postoj Carrie Sue, který již přesáhl prostý pocit vděčnosti vůči Lincolnovi; ve filmu je vidět, jak se kolem něj „točí“, protože ji pohání touha. Její polibek na konci tak můžeme chápat jako jakýsi způsob „vystoupení na světlo“, náhradu orgasmu.

c) Závěrečná scéna: Lincoln se loučí se svým společníkem (jenž je zároveň klasickým divadelním důvěrníkem a jakýmsi Sancho Panzou, stojícím mu po boku v několika scénách filmu) se slovy: „Asi se trochu projdu... možná na vrchol toho kopce.“ Důvěrník mizí ze záběru. Blíží se bouřka. Lincoln pomalu šplhá na kopec. V posledním záběru se dívá prázdným pohledem přímo do kamery, zatímco v pozadí se valí hrozivé mraky a pomalu se rozeznívá „Battle Hymn of the Republic“. Lincoln odchází ze záběru. Silně se rozprší a prší až do posledního záběru (který představuje Lincolnova socha na Kapitolu), kdy hudba zesílí.

Ještě jednou zde výstřelky Fordova psaní (hromadění tragických znaků vzestupu: kopec – mýtický odkaz – bouře, blesk, déšť, vítr, hrom atd.) překrývají veškerá klišé a podtrhují monstrózní povahu Lincolnovy postavy: Lincoln odchází ze záběru i z filmu (stejně jako NOSFERATU), jako kdyby již nemohl být dále natáčen; je *netolerovanou postavou* ne snad proto, že by se stal pro jakýkoli film příliš velkým soustem, co se ideologických záměrů týče, nýbrž proto, že represe a násilí Fordova psaní již využily tuto postavu pro své vlastní účely a ukázaly její přemrštěné a monstrózní rozměry: nemají pro ni další využití, a tak ji vracejí do muzea.

24. Práce na filmu

Spolu s fikcí, jež zde dosahuje svého vrcholu, kulminují v závěrečné sekvenci účinky významu dovedené do krajnosti a ještě jednou prosvícené naším čtením filmu jako celku. To jest: neočekávané následky (které rovněž stojí v protikladu vůči ideologickému záměru) stvořené vepsáním – spíše než pouhou ilustrací – tohoto záměru do filmové tkaniny a způsob, jakým s ní zachází psaní, které, aby dovedlo záměr do zdárného konce, maximalizuje svou hodnotu. *Právě toto* (je zřejmé, že Ford nemá od Lincolnovy postavy ani ideologie žádný odstup) vede: k narušení (vystavění struktury podvodu); k vynechávání (všech scén nezbytných pro logickou výstavbu napínavého detektivního příběhu, jejichž přítomnost by mohla oslabit zázračný rozměr Lincolnovy všemohoucnosti: konfrontace s obviněným, neboť přinejmenším tu by člověk od právníka očekával); ke zdůrazňování (dramatizace závěrečných scén); ke kompozičnímu násilí (třebas užitého k potlačení násilí – lynčování, soud); k systematizaci determinace a volby (ve filmu, jenž chce zároveň využít jistého napětí a svobodné volby, bez nichž by se příběh ani nerozvinul, ani nevzbudil zájem); zkrátka k *dílu*, které nám dnes, pouhým vymezením úkonů a prostředků, jež uvádí do hry, umožňuje uvědomit si cenu, kterou

bylo nutné zaplatit za to, aby mohl film vzniknout, úsilí i okliky nutné k dotažení projektu do konce.

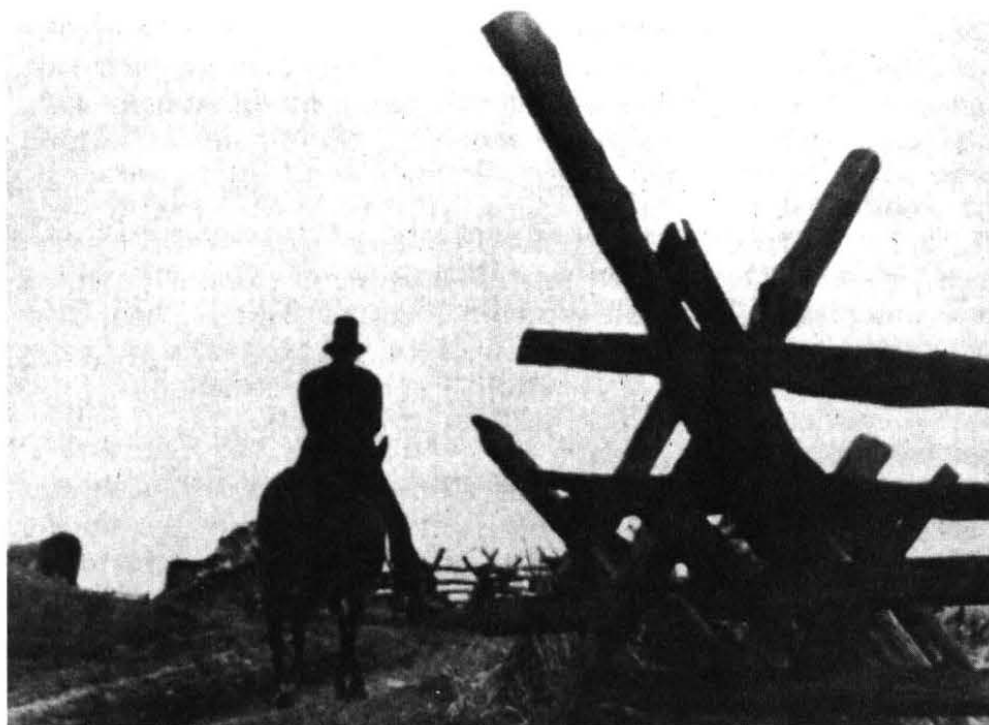
V následujícím závěru Jean-Pierre Oudart, jehož pohled se odchyluje od naší studie, opětovně dodává:

25. Násilí a Zákon

I. Jako rozprava o Zákonu, vytvářeném společností, která jej může uskutečňovat pouze výpovědí a praxí moralistního zákazu veškerého násilí, mohl Fordův film znovu zobrazit jen ty ideální reprezentace, jež jsou mu vlastní. Právě proto není těžké najít v něm ideologickou výpověď, jež zjevně ve vši nevinnosti valorizuje asketickou strnulost svého vykonatele, vytvářejíc z ní nezaměnitelnou hodnotu, která prochází celým filmem od scény ke scéně; rovněž si lze snadno všimnout, že toto klišé, jež film jako takové ukazuje a systematicky zdůrazňuje, se v něm neobjevuje pouze proto, aby Fordovo psaní bylo přijatelné. Bez tohoto klišé, které dodává příběhu jakousi metonymickou kontinuitu (prostřednictvím stejné znovu se opakující figury) – jeho nezbytnost je navíc silně zdůrazněna, protože jeho funkcí je víc než vytvořit postavu, jejíž „idealismus“ by šlo nejnadhěji vyjádřit vnějšími znaky Vyvolení v ryze puritánském smyslu slova –, by se film zdál být, a navzdory němu právě je, textem znepokojivé nečitelnosti; neustálé přerušování nás nutí k jedinému možnému čtení, a pro jeho pochopení je vlastně nutné: (1) aby si člověk napoprvé nevšiml této náhle naléhavé a neochvějné výpovědi; (2) aby člověk pečlivě naslouchal všemu, co se říká v těchto typicky „fordovských“ scénách, jež podporují tuto výpověď, i ve všech vztazích mezi postavami, které tyto scény vytvářejí a jež jsou všechny do jisté míry součástí Fordovy fikce; (3) aby se člověk snažil přijít na to, jak jsou spolu propojeny; tj. objevit, co tvoří úkon, jímž Ford vepisuje do příběhu tuto postavu, která není navzdory zdání Fordovu „světu“ vnucena, nekráčí jím jako cizí těleso, nýbrž nachází vepsáním do jeho fikce (příběhu) vymezené místo jako představitel jeho Zákona; filmař totiž povyšuje postavu do role, k níž ji předurčuje její (legendární) historický obraz, pouze podřídí-li se (fordovské) vypravěčské logice. Její vstup je předem určen, jelikož role již byla napsána a místo vymezeno Fordovou fikcí. Účinek Fordova *écriture* se tudíž ve filmu projevuje pouze v problémech spjatých s tvorbou postavy pro tuto roli, jelikož pro ni zvolil již obsazené místo.

II. V postavě matky ožívá ve Fordově tvorbě idealizovaná figura Ideálního Zákona. Navíc, stejně jako v MLADÉM LINCOLNOVI, ji často ztělesňuje ovdovělá matka, strážkyně zákona mrtvého otce. Kvůli ní muži (regiment) obětují předměty svých tužeb, ona stojí v čele fordovské oslavy; ta ve skutečnosti spočívá v simulakru sexuálních vztahů, v nichž je každá skutečná touha zakázána. Avšak v neustále obnovovaném vztahu jedné skupiny s druhou (Indiáni), v dualismu Fordova kosmu, se vepsání strukturního imperativu Zákona, jenž diktuje odklad touhy a nastoluje směnu a alianci, uskutečňuje v násilí, vedeno prostředkujícím jednáním hrdiny (často zloducha), jenž stojí v jeho průsečíku.

III. Jedním z důsledků využití jediné postavy pro obě role je v MLADÉM LINCOLNOVI to, že tato postava bude plnit obě funkce, které vzájemným prolnutím a neslučitelností (dokud pro jednoho zůstane násilí touhy tabu, druhý bude vykonavatelem jeho vepsání) dají nevyhnutelně vzniknout narušením, událostem, jež se budou protivit řádu Fordova světa,



a pozoruhodné je, že se objeví v každém komickém momentu (neexistuje film, v němž by byl smích tak dokonalým znakem ne-řádu ve vesmíru). Stlačení jejich funkcí bude ve skutečnosti využito pouze v jedné rovině kastrace postavy (v ideologické rovině vyjádřené puritánským klišé a zároveň zapsané v nevědomé rovině textu jako účinek logiky fikce na strukturní vymezení postavy) a jejího kastrujícího jednání, ve fikci řízené Ideálním Zákonem samým, neboť dualismus Fordova světa bude opuštěn ve prospěch protikladu davu a jednotlivce. (Politický konflikt ve skutečnosti působí pouze jako druhotná determinace fikce a odehrává se doslova v pozadí). Vidíme vlastně, že: (1) Poslání postavy vychází z odmítnutí slasti lásky a je posilováno, jelikož odolává její přitažlivosti: Lincoln se stává dokonalou součástí příběhu a proti násilí a pletichám, které se v něm odehrávají, vystupuje tak úporně jenom proto, že se odmítá odevzdat ženám, jež jsou k němu neustále přitahovány vlivem kouzla, které vychází z prestiže jeho kastrace. (2) Toto extrémní odkládání hrdinovy touhy brzy získá smysl tím, že mu umožní opět nastolit Ideální Zákon, jehož řád byl narušen zločinem, jemuž Matka nebyla schopna zabránit, ale jež se pokusí potlačit.

Což ukazuje, že:

a) Puritánské klišé, na které Ford klade důraz, plní velmi přesnou funkci v povýšení postavy do role prostředníka v té míře, v níž mu odmítání slasti umožňuje činit přítrž jakémukoli pokusu o sexuální či politickou korupci; tím je garantována současně věrohodnost Lincolnovy postavy i její postavení jakožto ztělesnění Ideálního Zákona ve Fordově příběhu (fikci). Což se uskutečňuje za cenu zasazení postavy do kastrace, jejíž komické aspekty Ford dostatečně využívá, aby naznačil, jak je mu lhostejné, zda stvoří postavu vznešenou, a že si mnohem více zakládá na rušivých dopadech její přítomnosti v příběhu, například v taneční scéně, jejíž harmonie je narušena, když se vykonavatel Zákona zachová jako suchar, a tím zviditelní, co harmonie fordovské oslavy skrývá.

b) Skutečnost, že tato postava doslova zaujímá místo Matky, tj. přebírá její ideální postavení i funkci (jelikož na sebe bere odpovědnost za její děti a slibuje jim chutnou stravu v novém domově, jímž se stane vězení), způsobuje podivnou proměnu její postavy, v té míře, v níž se toto přebírání role odehrává ve znamení tajemství, ve které Matka věří a které musí uchovat, aby zabránila možnému násilí – nevědomě dokonce i násilí Ideálního Zákona, jenž sama ztělesňuje – na svých dětech; tím, že přechovává zločin, dodává své roli kvazierotický (až hitchcockovský) rozměr, který se ovšem u Forda neodhaluje jako takový, jelikož fikce jej obvykle vyděluje ze vztahů ke zločinu (lhostejnost k násilí je součástí její funkce). Toto se zpřítomňuje v komickém světle v závěrečné scéně soudního procesu, kde je skutečný důkaz (kalendář, jehož jeden list měl být popsán Lincolnovým milostným dopisem, kterým zamýšlel odvést její pozornost a získat její přiznání) vytažen z Lincolnova klobouku; ke znovunastolení Zákona bylo nutné, aby se na konci procesu objevilo *označující* (důkaz zločinu), erotizované svou skrytostí; a proto, aby zapadlo do logiky fikce (vyprávění), musí jej předložit právě postava Zákona, neboť právě z tohoto ideálního Zákona vychází zahalení kriminálního činu v příběhu, označení násilí (na slasti) jako tabu, postavení Matky jako figury zakázaného násilí (slasti), vlastnictví falu touto figurou (jako *označující* této slasti) a předložení důkazu zločinu jako falického označujícího, vyplývajícího zjevně ze stejné výpovědi. V podobných konstrukcích to obvykle znamená, že se zbraň, stopa zločinu, chová jako litera, kterou musí rozluštit Zákona, protože byla napsána jeho vlastním zákazem, anebo že zločinec poskytne doznání jako návrat potlačeného v erotické formě. Tyto dvě možnosti jsou zde stlačeny v jednu, Zákona předkládá důkaz zločinu (psaní, jež odhaluje vraha) jako falický objekt, který Fordova komika předkládá jako králíka vytaženého z kouzelníkovy klobouku; Ford uzavírá soud neuvěřitelným zlehčením, jež lze číst jedinečně jako maskující efekt, který až do konce skrývá „lidský“ rozměr, a umožňuje tak logice vepsání stvořit tento gag jakožto její fenomenální efekt, konečný následek Lincolnova vtělení se do role Matky, fantastický návrat masky.

IV. Ve fordovské fikci není nadměrná determinace postavy Lincolnova jakožto vykonavatele Zákona způsobená všemi idealizovanými reprezentacemi Zákona a jeho účinků, o něž se zasadila Buržoazie, nikterak zastírána, ale naopak deklarována Fordovou kompozicí a zdůrazňována jeho komikou, což ukazuje jak zvláštní ideologicky vyvážený čin chtěl filmař vytvořit a jaké zvláštní kompoziční nesrovnalosti se rozhodl využít; v té míře, v níž sám sobě vyhranil omezení ohledně příběhu (fikce) tím, že se vzdal obvyklého rozdvojení své fikce a tím artikulovaného epického vepsání Zákona (nabízí se zde Ejzenštejn ve filmu *GENERÁLNÍ LINIE*), mohl stvořit pouze Zákona jako čistý zákaz násilí, jehož výsledkem je jen trvalé obvinění kastrujících efektů jeho diskursu. A opravdu, na co jiného se redukuje jednání jeho postavy, ne-li na zásahy protivníků v nejslabším bodě – slabosti, jež mají v perverzním Fordově podání schopnost vyvolávat smrtelný smích. Takže jediné avšak extrémní násilí ve filmu se skládá z verbálního potlačení násilí, které budí v některých scénách (nedokončené lynčování) skutečně dojem rozsudku smrti, smrtelného verdiktu, jehož obdobu nalezneme snad jen u Langa a který ukazuje vzdálenost, kterou si Ford či spíše jeho psaní udržuje od ideologického projektu, jehož využívá.

V. S jakousi absolutní lhostejností vůči tomu, jak budou přijaty jeho stylistické efekty, filmař skončí u tvrdohlavého praktikování kompozičních perverzí, o čemž paradoxně

svědčí i to, že ve filmu, jenž měl být Obranou Slova, poslední slovo vždy patří ikonickému označujícímu, jehož Ford obdařuje tvorbou určujících významových dopadů. A jelikož vše, co má být v tomto filmu označeno, je vždy buď (erotické, společenské, ideologické) oddělení hrdiny od jeho okolí či nezměřitelná vzdálenost mezi ním a jeho činy, či absence jakéhokoliv společného jmenovatele výsledků, jichž dosahuje a prostředků, jichž užívá, a těch, jež získávají jeho protivníci (dokud si podržuje privilegium kastrující řeči), daří se Fordovi vyváženou distribucí prostředků, jichž k tomuto účinku využívá – jeho styl mu nedovoluje využít efekt implicitní valorizace postavy, který by mohl získat ze „zvnitřněného“ psaní – zároveň předkládat stejné označující v naprosto odlišných výpovědích (například, ve scéně při měsíci, kdy měsíční záře nad řekou implikuje zároveň pokus o svedení, dávnou idylu a hrdinovo „idealistické“ poslání); či dokonce obnovuje stejný významový dopad v zásadně odlišných kontextech (tamtáž prostorová vydělenost postavy v taneční scéně i ve scéně zločinu). A tak záměr dávat vždy smysl, zavřít dveře před jakýmkoli jiným možným výkladem, neustálé zdůrazňování stejných významů, vede ve skutečnosti – proto, aby je vytvořil, používá filmař vždy stejná označující, rozehrává stejné stylistické efekty – k jejich nepřetržitému zpochybňování, k jejich přeměně v parodii sebe samých. (Parodie vzniká u Forda tím, že psaní podřívá sám svým účinkem sebe sama.) Ideologický záměr filmu je tak odkloněn těmi nejhoršími prostředky, jimiž se měl realizovat (Fordův styl, nezvratná logika jeho fikce), a to především ku prospěchu ryze kompozičního zdůraznění (který ve Fordově fikci nevzniká zpětnou revalorizací již ustavených významových účinků, nýbrž vychází přímo z vepsání, znovu a znovu je v každé scéně tvoří a rozpouští) následků potlačení násilí: násilí, jehož takto psané potlačení se mění v exorcismus a vybavuje svá označující ve scéně vraždy a lynčování ohromujícím protikladem, jenž značně přispívá k rozvrácení klamně klidného povrchu textu.

Přeložili Ilona Gottwaldová a Karel Thein

Přeloženo z francouzského originálu (s přihlédnutím k anglickému překladu):

Young Mr Lincoln de John Ford. (Texte rédigé collectivement.)

„Cahiers du cinéma“ 1970, č. 223 (srpen), s. 29 – 47.

(A collective text by the Editors of Cahiers du Cinéma, *John Ford's Young Mr Lincoln*.

„Screen“ 1972, č. 13 /podzim/, s. 5 – 44.)

Copyright © Cahiers du cinéma, 1970

Mladý Lincoln
(Young Mr Lincoln)

Cosmopolitan / Twentieth Century Fox, 1939 (USA)

Režie: John Ford. **Scénář:** Lamar Trotti. **Kamera:** Bert Glennon. **Střih:** Walter Thompson. **Hudba:** Alfred Newman. **Výprava:** Richard Day, Mark Lee Kirk. **Architekt:** Thomas Little. **Kostýmy:** Royer. **Zvuk:** Robert Parrish. **Produkce:** Kenneth Macgowan, Darryl F. Zanuck.

Hrají: Henry Fonda (Abraham Lincoln), Alice Brady (Abigail Clay), Arllen Whelan (Hannah Clay), Marjorie Weaver (Mary Todd), Eddie Collins (Efe Turner), Pauline Moore (Ann Rutledge), Ward Bond (J. Palmer Cass), Richard Cromwell (Matt Clay), Donald Meek (John Felder), Judith Dickens (Carrie Sue), Eddie Quillan (Adam Clay), Spencer Charters (soudce Herbert A. Bell), Milburne Stone (Stephen A. Douglas), Cliff Clark (šerif Billings) ad.

Další citované filmy:

Abe Lincoln v Illinois (Abe Lincoln in Illinois; John Cromwell, 1940), *Až na konec světa* (Four Men and a Prayer; John Ford, 1938), *Bubny vířít* (Drums Along the Mohawk; John Ford, 1939), *Byl jsem lynčován* (Fury; Fritz Lang, 1935), *Černá legie* (Black Legion; Archie Mayo, 1936), *Četař Rutledge* (Sergeant Rutledge; John Ford, 1960), *Denunciant* (The Informer; John Ford, 1935), *Dva jeli spolu* (Two Rode Together; John Ford, 1961), *Generální linie* (Generalnaja linija; Sergej M. Ejzenštejn, 1929), *Hrozny hněvu* (The Grapes of Wrath; John Ford, 1940), *Jak byl dobyt Západ* (How the West Was Won; John Ford, 1962), *Návrat Franka Jamese* (The Return of Frank James; Fritz Lang, 1940), *Nezapomenou* (They Won't Forget; Mervyn LeRoy, 1937), *Ocelový oř* (The Iron Horse; John Ford, 1924), *Pevnost Apačů* (Fort Apache; John Ford, 1947), *Podzim Cheyennů* (The Cheyenne Autumn; John Ford, 1964), *Praštěný parník* (Steamboat 'Round the Bend; John Ford, 1935), *Soudce Priest* (Judge Priest; John Ford, 1934), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, Friedrich W. Murnau, 1922), *Úžasná událost* (Mr Deeds Goes to Town; Frank Capra, 1936), *Wilson* (Henri King, 1944), *Zajatec Ostrova žraloků* (The Prisoner of Shark Island; John Ford, 1936).

*Edice a materiály***Sovětský pohled
na československou novou vlnu***(Úvod k edici)*

Ruské archivy byly, jsou a nějakou dobu ještě určitě budou pro většinu badatelů nedostupné. Nejde jen o složitý systém „bumáček“, který každého trochu nedůtklivějšího zájemce dokonale vyvede z rovnováhy, ale především o ochotu ruských oficiálních míst „odtajnit“ příslušné dokumenty, ačkoliv od jejich vzniku již uplynulo zákonných třicet let. Přitom důkladné poznání pramenů ukrytých v depotech ruských archivů je naprosto nezbytným předpokladem pro práci každého, kdo by se chtěl seriózně věnovat studiu moderních dějin Východní Evropy.

Dokument sovětského velvyslanectví o československé kinematografii z roku 1968 je v tomto smyslu výjimkou. Podařilo se jej získat v Ruském státním archivu nejnovějších dějin jen díky mimořádné vstřícnosti ruských archivářů již v roce 1993. Nyní je uložen v Archivu Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR.

Původcem dokumentu byl první tajemník sovětského velvyslanectví v Praze, V. Žuravlev, který jej poslal do Moskvy na pět různých míst: do oddělení Ústředního výboru Komunistické strany Sovětského svazu (dále ÚV KSSS) pro evropské socialistické země, do oddělení kultury ÚV KSSS, na Ministerstvo zahraničí SSSR, Výboru pro kinematografii při Ministerstvu kultury SSSR a na oddělení kulturních styků Ministerstva zahraničí SSSR. Z tohoto prostého výčtu je patrné, jaký význam přikládal tehdejší sovětský režim dění na československé kulturní frontě a jak detailně byl o něm informován.

Na první pohled čtenáře překvapí ostrý hodnotící tón, se kterým se sovětský diplomat pustil do své práce. Oproti podobným dokumentům z provenience KSČ je v něm značně zvýrazněna protirežimní role filmových tvůrců. Žuravlev je rozdělil do několika různých skupin, zpravidla podle množství a míry „protisocialistických“ motivů v jejich filmech. Největší výhrady měl k filmům Jana Němce a Věry Chytilové (DÉMANTY NOCI, O SLAVNOSTI A HOSTECH, SEDMIKRÁSKY), které obvinil z propagace existencialismu a „odsuzování socialistické společnosti“. Podobné měřítko uplatnil autor také v oddílech věnovaných filmové kritice, spolupráci filmových tvůrců se západními producenty, organizaci výroby filmů nebo Svazu československých filmových a televizních umělců.

Žuravlevův text tvoří významný doplněk k dokumentům z fondů archivu ÚV KSČ, vydaným již dříve v Ústavu pro soudobé dějiny¹⁾ a také v Iluminaci.²⁾ Pozorný čtenář si tak může utvořit poměrně přesnou představu o tom, jak se oba režimy dívaly na československou novou vlnu a jak se s jejími původci vypořádaly po sovětské invazi.

V jakém dějinném kontextu však Žuravlev editovaný dokument psal? Jak došlo k tomu, že ve vzorovém sovětském satelitu, za který bylo Československo pokládáno až do začátku šedesátých

1) Jarmila Cysařová, *FITES a moc. První léta Svazu československých filmových a televizních umělců*. Praha 1997.

2) *Dokumenty z archivu ÚV KSČ*. „Iluminace“ 9, 1997, č. 1, s. 162 – 201. K tomu viz Jiří Hoppa, *Normalizace a československá kinematografie*. Tamtéž, s. 157 – 161.

let, vzniklo tak významné umělecké hnutí? V krátké rekapitulaci si připomeňme nejdůležitější fakta.

Na začátku šedesátých let se československý komunistický režim ocitl v mimořádně složité situaci. Soustavné hospodářské potíže přerostly v letech 1962 až 1964 v otevřenou ekonomickou krizi, která reálně snížila životní úroveň obyvatelstva. Ve stejné době – v souvislosti s vývojem v Sovětském svazu – vznikla stranická rehabilitační komise, která záhy zveřejnila nejkřiklavější případy justičních zločinů let padesátých. To vedlo jednak k oslabení základních opor režimu, hlavně bezpečnosti, soudů a komunistického aparátu, jednak k zpochybnění oficiální ideologie. Vedení vládnoucí strany, vystrašené prohlubujícími se ekonomickými disproporcemi, bylo přinuceno hledat cestu z krize a poněkud uvolnilo přísný dohled nad společností. Nespokojení a dlouho umlčovaní občané okamžitě využili dočasného rozkolísání systému a v rámci importovaného boje proti „dogmatismu“ a „kultu osobnosti“ rozpoutali velkou vlnu společenské kritiky. Současně, jako specifický jev společenského vývoje šedesátých let, začalo vznikat tzv. reformní hnutí, které se během krátké doby stalo všudypřítomným fenoménem.

Hlavním důvodem vzniku reformního hnutí byla každodenní osobní zkušenost s československým komunistickým režimem, který nedokázal bez problémů zajistit ani ty nejzákladnější potřeby obyvatelstva. Důležitým impulsem k prudkému rozvoji hnutí se stala nejprve připravovaná a v roce 1965 prosazená ekonomická reforma, jejíž zásady předpokládaly tržní vztahy mezi socialistickými podniky a měnily dosavadní model řízení národního hospodářství. K reformnímu hnutí brzy patřili zastánci rozličných ideových proudů, jež spojovala snaha o urychlenou změnu politického systému. Je přirozené, že si tuto změnu různé skupiny aktivistů představovaly různě, ovšem všechny se vyznačovaly větší či menší mírou opozičních tendencí vůči režimu. A tak se mezi příznivce reformy počítali lidé režimem perzekvovaní i privilegovaní, komunisté i nekomunisté, staří i mladí, vzdělaní i nevzdělaní, Češi i Slováci atd.

Ačkoli reformní hnutí jako celek nemělo a ani nemohlo mít pevnou (institucionální) strukturu, vytvořilo si síť ideových center, která spolu konzultovala své další kroky a vzájemně se podporovala.³⁾ Komunistické vedení, paralyzované neschopností a lavírováním prvního tajemníka ÚV KSČ a presidenta Antonína Novotného, se sice nevzdávalo bez boje (studentské majáles, perzekuce některých spisovatelů po IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů, strahovské události, soudní proces s Janem Benešem a Pavlem Tigridem), vcelku však nedokázalo tak soustavnému náporu opozičních a svobodomyslných tendencí ve společnosti vzdorovat, ztrácelo schopnost prosazovat svá rozhodnutí a režim se pozvolna liberalizoval.

Přirozenými ideovými centry hnutí se staly společenské a zájmové organizace Národní fronty, v nichž i přes dlouholetou komunistickou perzekuci přetrvávalo intuitivní povědomí o hodnotách svobodné občanské společnosti. Zvláště výrazně se na straně reformy angažovaly také ústavy Československé akademie věd, některá vysokoškolská pracoviště a hlavně malé, ale relativně vlivné kulturní svazy, zastupující československou tvůrčí inteligenci. Například Svaz československých spisovatelů, vybaven vnitřní strukturou politické strany a zároveň silným materiálním zázemím, dokázal už v polovině šedesátých let účinně bojovat s komunistickým mocenským aparátem a stal se tak první relativně svébytnou složkou rodící se občanské společnosti, organizací, která přestala být „převodovou pákou“.⁴⁾ Časopis Svazu – Literární noviny – vycházející ve statisícovém nákladu (v únoru 1967 činil náklad 135 tisíc výtisků), se neomezoval jen na literárně-vědná témata a do jisté míry suploval roli opozičního politického listu. Událostí s mimořádným vlivem na veřejné mínění se stal IV. sjezd Svazu (červen 1967), na němž došlo k dramatické

3) Karel Kaplan, *Československo v letech 1967 – 1969*. Praha 1993, s. 6.

4) Antonín J. Liehm, *Od kultury k politice*. In: *Systémové změny*. Köln 1972, s. 176.

názorové konfrontaci mezi oficiální komunistickou delegací, vedenou ideologickým tajemníkem ÚV KSČ Jiřím Hendrychem a některými demokraticky smýšlejícími spisovateli (viz zmínky v editovaném dokumentu).

Podobné tendence se projevíly také mezi filmovými tvůrci, kteří v roce 1965 založili Svaz československých filmových a televizních umělců (FITES) formálně jako součást systému Národní fronty, ve skutečnosti však na obranu svých uměleckých a ideových zájmů proti zvůli režimních cenzorů.⁵⁾ Nejinak tomu bylo i na vysokých školách, kde se v polovině šedesátých let začalo jednak v Československém svazu mládeže, jednak okolo fakultních časopisů a neoficiálních sdružení posluchačů formovat silné studentské hnutí.

Je přirozené, že ani komunistický aparát nezůstal vůči takovému společenskému vývoji imunní. Některé jeho součásti se staly významnými bojovníky za reformu a v celém aparátu, od nejnižších po nejvyšší složky, se zhruba od poloviny šedesátých let začaly zřetelně vydělovat dva odlišné názorové proudy. První „konzervativní“, jehož hlavním představitelem byl první tajemník a prezident Antonín Novotný, počítal s obnovou represivních funkcí režimu a s ukončením liberalizačních tendencí ve společnosti i za cenu mocenského konfliktu. Druhý „progresivní“ nebo také „reformní“ proud spojoval všechny příznivce změn, přičemž v daném momentu bylo lhostejné, jaké změny měli na mysli. Důležitý byl odmítavý postoj k prezidentu Novotnému a jeho „družině“ (jak ji trefně pojmenoval spisovatel Jan Procházka). V jednom šiku se tak ocitali upřímní reformátoři, kteří usilovali o opravdu hlubokou demokratickou reformu stávajícího společenského systému, přes dlouholeté aparátníky s představou pouhých kosmetických úprav režimu až k oportunistům, cítícím svoji příležitost v pádu prezidenta. Na zasedání ÚV KSČ na přelomu let 1967/1968 přerostl boj obou názorových proudů v otevřený konflikt, který vyvrcholil odchodem Antonína Novotného z funkce prvního tajemníka ÚV KSČ. Z boje, do kterého zasáhl osobní účastí i vůdce sovětského impéria Leonid Brežněv dnes již proslulou větou „Eto vaše dělo“, vyšla vítězně „reformní“ frakce, která na nejvyšší mocenský post prosadila dosud nepříliš známého a vyhraněného Alexandra Dubčeka.

Ani po této změně však nedošlo k okamžitému obratu. Účastníci zasedání svorně zachovali mlčenlivost a z nic neříkající rezoluce v Rudém právu se dal vyčíst pouze fakt, že jednoho aparátníka nahradil druhý (Dubček byl od roku 1963 prvním tajemníkem Ústředního výboru Komunistické strany Slovenska), přičemž Novotný stále zůstal prezidentem republiky. Veřejnost proto zatím zůstávala v klidu a nevěnovala dění v mocenských strukturách žádnou pozornost. V „kuloárech“ to však vřelo. Iniciativy se chopili především spisovatelé, filmoví tvůrci a studenti, tedy ty složky občanské společnosti, které proti režimu bojovaly již v předchozím období. Následovali je někteří radikálnější představitelé komunistického aparátu, jež dráždila nehybnost nového vedení a kompromisní ráz řešení krize, například Josef Smrkovský, Ota Šik či Václav Slavík. Díky nim se ve sdělovacích prostředcích na konci ledna a v únoru 1968 objevily informace o pravé podstatě konfliktu na zasedání ÚV KSČ i o „deformacích socialismu“, jak byly aparátnickým žargonem označovány zločiny režimu uplynulých dvaceti let. Pozvolna se odevšad začalo ozývat volání, aby ústřední výbor řekl lidem „pravdu o lednu“. Toho využili znovu spisovatelé a umělci, kteří ještě zvýšili svůj nátlak na nejisté a rozkolísané komunistické funkcionáře (bylo právě po malém palácovém převratu a nikdo dopředu nevěděl, na kterou miskou vah se přikloní štěstí) a kategoricky požadovali – alespoň – zrušení cenzury. Takřka celá tvůrčí inteligence měla totiž po celá šedesátá léta konflikty s Ústřední publikační správou při ministerstvu vnitra (jak se cenzurní úřad nazýval). Ve hře byl také stále prezident Novotný se svojí družinou, který se naopak snažil s pomocí továrních dělníků a příslušníků Lidových milic (ozbrojená složka KSČ) posílit svoji pozici a zformovat linii odporu proti „liberalismu“. Schylovalo se k druhému kolu boje mezi „konzervativní“

5) Viz J. Cysařová, c. d.

a „reformní“ frakcí uvnitř komunistického aparátu, když tu náhle přišla zpráva o emigraci Jana Šejny, významného prominenta režimu a osobního přítele presidentova syna. Z případu Jana Šejny se okamžitě stal případ Antonína Novotného.

Nová stranická garnitura naprosto neměla v úmyslu zamést celou věc pod koberec, jak to bylo v podobných situacích obvyklé. Celkem logicky chtěla využít Šejnovy aféry k diskreditaci Novotného a jednou provždycky tak „vyřídit“ nepohodlného presidenta a jeho lidi. Rovněž počítala s tím, že získá sympatie veřejnosti, neboť Novotný pro většinu československých občanů ztělesňoval zvlášť a bohorovnost byrokratické mašinérie komunistického režimu. V zákulisí politických sekretariátů zatím stále probíhala jednání s tvůrčí inteligencí, kterou již nebylo možné jen tak ignorovat díky jejímu vlivu a popularitě a která naléhavě žádala rozsáhlejší občanské svobody – v první řadě svobodu tiskovou a shromažďovací. Z uvedených důvodů se Dubčekovo vedení rozhodlo změnit pravomoci Ústřední publikační správy, respektive k 29. únoru 1968 zastavilo její činnost. Jinými slovy, komunisté po dvaceti letech zrušili cenzuru a začali připravovat novelu tiskového zákona, v němž by již cenzura neměla místo. Současně poskytli novinářům dostupné informace o Šejnově případu, aby sdělovací prostředky mohly zahájit protinovotnovskou kampaň. Je přirozené, že se tisk, rozhlas a televize okamžitě chopily nabízené příležitosti a přesně podle předpokladu, nejprve na Šejnově případu, ukázaly zkorumpovanost a celkovou amorálnost předchozího vedení, což vedlo až k odstoupení Antonína Novotného (22. března) a s ním spjatých funkcionářů. Lidé měli každý den možnost číst, slyšet a vidět nové a nové, neuvěřitelně svobodomyslné příspěvky, z nichž některé pocházely z nejvyšších sfér mocenské pyramidy. Pro občany nebylo důležité, že zrušení cenzury mělo v první řadě sloužit k vyřešení frakčního boje uvnitř KSČ a svým zájmem a vlastní aktivitou podněcovali novináře, aby psali stále otevřeněji a kritičtěji. Vysokou popularitu si okamžitě získaly především znovuobnovené Literární listy, dále deník Práce, týdeník Reportér nebo daleko nejradikálnější periodikum Pražského jara, časopis Student.

Nástup sdělovacích prostředků byl tak rychlý, že už v březnu 1968 bylo možné hovořit o znovuzrození nezávislého veřejného mínění. Tomu odpovídala i poptávka po tiskovinách všeho druhu: např. dne 20. března 1968 občané v Praze zakoupili 557 192 výtisků deníků, tedy všechny dostupné exempláře.⁶⁾ Tisk, rozhlas a televize tak záhy překročily mez, která byla pro nové komunistické vedení účelná; to však již nemělo ani sílu, ani nástroje, kterými by mohlo zastavit jejich rostoucí vliv. Sdělovací prostředky se (téměř na den po dvaceti letech) vymkly kontrole komunistického aparátu a začaly plnit a až do sovětské invaze v srpnu 1968 plnily úlohu opoziční síly vůči KSČ.

Tento vnitropolitický vývoj přirozeně zachytilo sovětské velvyslanectví v Praze (nehledě na početnou promoskevskou agenturu uvnitř KSČ a státních orgánů), jak o tom píše Žuravlev v úvodu editovaného dokumentu. Události v Československu vzbudily nejprve rozpaky a pak nelibost v okolních komunistických státech, především v Sovětském svazu, Polsku a východním Německu. Proto byla už na 23. března svolána konference vedoucích představitelů komunistických stran vlád šesti zemí (Sovětského svazu, Polska, východního Německa, Maďarska, Bulharska a Československa), na které byla delegace vedená Dubčekem podrobena ostré kritice ze strany svých spojenců, hlavně v souvislosti s mírou tiskové svobody. A protože se českoslovenští komunisté ani v průběhu dalších pěti měsíců nepodřídili sovětskému diktátu, nepřikročili k násilnému potlačení nezávislých aktivit občanské společnosti a nechávali událostem v zemi víceméně volný spád, přijali kremelští vládcí adekvátní opatření: vojensky okupovali Československo.

Jiří Hoppe

6) Karel Bartošek, *Občanská společnost v Československu a revolta roku 1968*. In: *Acta contemporanea: K pětadesátinám Viléma Prečana*. Praha 1998, s. 18.

Archeografický úvod

Publikovaný dokument pochází z Ruského státního archivu nejnovějších dějin v Moskvě a jeho kopie je uložena v Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR. Vznikl jako podkladová zpráva sovětského velvyslanectví, čemuž také odpovídá jeho formální úprava. Dokument je psán na psacím stroji s azbukou. Úvodní stránka dokumentu nese stopy archivního zpracování, ať již jde o registrační razítko či rukopisné poznámky archiváře.

Dokument je v edici vybaven záhlavním regestem, údajem o archivním uložení a dvojím poznámkovým aparátém umístěným na konci dokumentu. Textové (abecední) poznámky obsahují vnější popis dokumentu, zatímco věcné (číselné) poznámky vysvětlují další souvislosti a citují či odkazují na další prameny.

Přetištěný text je překladem z ruštiny. První revizi textu provedla překladatelka Jana Váchová, která se specializuje na podobný typ dokumentů. Editor opravil zjevné chyby v názvech filmů, které pravděpodobně vznikly nepřesným překladem do ruštiny. Sjednotil chybné či zavádějící označení pro Svaz československých filmových a televizních umělců a nahradil je buď plným názvem nebo zkratkou FITES. Hranatými závorkami vyznačil jednak grafickou úpravu dokumentu, jednak ojedinělé zásahy do textu.

J. H.

Edice a materiály

SOVĚTSKÝ DOKUMENT O NOVÉ VLNĚ

1968, 25. březen, Praha. – První tajemník sovětského velvyslanectví v Praze V. Žuravlev ústředí v Moskvě. Analýza současné situace v československé kinematografii a sovětsko-československé vztahy v oblasti filmu.

[...]^a

[Současná situace v československé kinematografii
a otázky sovětsko-československých vztahů v oblasti filmu]^b

Velvyslanectví několikrát informovalo Centrum o určitých stránkách situace na československé kulturní frontě.

V politické zprávě za II. čtvrtletí 1967 se velvyslanectví zaměřilo hlavně na otázky spojené s přípravou a průběhem IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů¹⁾, v němž se projevila složitost situace v ideologickém životě republiky.

Dalším aktivním centrem opozičních protistranických nálad inteligence se v posledních letech stala československá kinematografie, v první řadě Svaz československých filmových a televizních umělců [FITES].^c

Poslední dobou (po lednovém plénu ÚV KSČ) se situace na ideologické frontě rychle zhoršuje. V nové situaci, kdy byla rozpoutána kritika generální linie KSČ v době budování socialismu v Československu,²⁾ projevují značnou aktivitu pracovníci československého filmu. V souvislosti s tím chce velvyslanectví v této informaci objasnit některé stránky vývoje československého filmu v uplynulých letech a vyslovit své názory na problémy sovětsko-československé spolupráce v této oblasti.

Vývoj československé kinematografie probíhal v posledním období v obtížné vnitropolitické situaci, kdy Západ přišel s „politikou budování mostů“.³⁾ „Liberalizace“ kulturního života země při celkově oslabeném stranickém řízení procesů v oblasti kultury vedla kinematografii k opouštění socialistických postojů a pevné ideologické linie v zásadních otázkách. Československá kinematografie, která dosud stála ve stínu filmového umění ostatních socialistických zemí, dosáhla v těchto letech jistých úspěchů. Byla vytvořena zajímavá díla jako Obžalovaný (režiséri E. Klos a J. Kadár), Atentát (režisér J. Sequens), Starci na chmelu (režisér L. Rychman), Hvězda zvaná pelyněk a Lidé z maringotek (režisér M. Frič), řada dobrých detektivek a filmů pro děti a mládež (Táňa a dva pistolníci, Volejte Martina, Ukradená vzducholod' aj.). (ČSSR zaujímá druhé místo na

světě ve výrobě filmů pro děti.) Československé filmy získaly několikrát cenu na Moskevském filmovém festivalu.

Tyto filmy však nepředstavují hlavní směr československé kinematografie. Zní to sice paradoxně, ale právě v momentě, kdy strana vytýčila úkol dovršit v ČSSR výstavbu socialistické společnosti, přicházejí v československé kinematografii namísto socialistické problematiky (či jak nyní říkají kritikové „programového filmu“) filmy plné nevíry v socialismus, pesimismu, mnohdy i obsahem protisocialistické.

Vše, co je v československé kinematografii pozitivní, spojuje kritika s pojmem tzv. „československé nové vlny“, který zahrnuje prakticky všechny filmy, které dosáhly úspěchu na mezinárodních festivalech (k nimž se obvykle nepočítají vítězové moskevských festivalů). „Nová vlna“ se projevila v první řadě ve filmech mladých „filosofujících režisérů“ jako je J. Němec (Démanty noci, O slavnosti a hostech), V. Chytilová (Sedmikrásky), Juráček aj. Žádná kinematografie na světě nevyrábí tolik filmů určených úzkému okruhu diváků jako v posledních letech kinematografie československá. Podle názoru státního tajemníka ministerstva kultury a informací ČSSR s. B. Chňoupka přibližně dvě třetiny filmové produkce tvořily v těchto letech filmy experimentální, divácky neúspěšné. Za „obecně lidským obsahem“ filmů této skupiny, které hovoří řečí filmové alegorie a náznaků, se zpravidla skrývá odsouzení socialistické společnosti a propagování existencialismu. Průkazný je v tomto ohledu film J. Němce O slavnosti a hostech, jehož obsah je tento: Skupina mužů a žen jde kamsi na oslavu. Kdosi je zastavuje a dlouho se jim bez příčiny vysmívá. Pak se jim omlouvá a tito lidé se ocitají u slavnostní tabule. Když se jeden z hostů rozhodne odejít, všichni za ním běží, spatřujíce v něm svého nepřítele. Kritici ve filmu nacházejí buď odsouzení každé formy diktatury nebo „vysvětlení poválečných dějin československé společnosti“. V Literárních listech (1968, č. 2) uvádí kritik⁴⁾ analogii hrdinova jednání s příhodou, která se stala L. Aragonovi na pohřbu M. Gorkého v roce 1936. Aragon tam byl údajně objektem provokace a na protest odešel z pohřbu do hotelu. Filmům této skupiny je blízký také nový film mladého slovenského režiséra J. Jakubiska Kristové roky.

Druhý směr zastupuje mezi mladými režiséry především M. Forman a I. Passer, kteří pracují tzv. tradičním způsobem. Ve své tvorbě používají ostrou satiru nebo zesměšňování okolního světa. V Černém Petrovi M. Formana se předvádí bezvýchodná šed' života současného československého mládence, který nenachází pochopení ani v rodině, ani mimo ni. Stejnou myšlenkou je prodchnut i další známý Formanův film Lásky jedné plavovlásky, který vyvolal velkou diskusi v tisku, protože se v něm poprvé v historii československého filmu předvádějí postelové scény (ve filmu se pojednává o tom, že na žádost ředitele továrny, ve které pracují pouze ženy, je do městečka poslán vojenský útvar). M. Forman se otevřeně vysmívá tomu, co je starší generaci svaté. Kupříkladu pochodování vojáků záložníků, směšných už svým vzhledem, doprovázejí zvuky pochodu S armádou Sovětů (pochod 1. československé brigády v SSSR) a matka hlavního hrdiny tiše otvírá kufr dívky, která přijela do Prahy, přičemž z rádia zní melodie státní hymny atd. Ve svém posledním filmu Hoří, má panenko se M. Forman vysmívá celému souhrnu mezilidských vztahů, stárí, účtě k lidem atd. (přičemž na vysoké profesionální úrovni). Ve filmu I. Passera Intimní osvětlení se předvádí život měšťácké rodiny, do které přichází hudebník, starý známý hlavy rodiny, se svou milenkou. I když žije jinak než členové

této rodiny, pro které se všechno soustřeďuje kolem domu a auta, ukazuje se, že hudebník je stejný měšťák jako oni. Do téže skupiny patří film J. Menzela *Ostře sledované vlaky*. Ve filmu se antifašistická činnost ukazuje formou vyprávění o mladém chlapci trpícím pohlavní nedostatečností, který svému zkušenému kolegovi telegrafistovi závidí milostná dobrodružství (a to vše probíhá na pozadí nevinné německé okupace).

Mladí režiséři, kteří se těší zájmu na západních festivalech i u československé kritiky, dnes zaujímají vůdčí postavení ve filmových studiích Barrandov a Koliba, která vyrábějí průměrně 38 – 45 dlouhometrážních filmů ročně.

O něco starší režiséři E. Klos a J. Kadár (film *Obchod na korze*) zaujímají v porovnání s mladými odlišný postoj, ale jsou něco jako dobrá vizitka celé této „nové vlny“.

Neustálé změny v řízení ideologického života státu, povyk kolem filmů „nové vlny“, spousta západních filmů na plátnech kin v ČSSR, to vše vytvořilo příznivou situaci pro promítání desítek filmů, jež „přehodnocují“ partyzánský boj, politiku KSČ v prvních letech budování socialismu atd. Ve filmu *Každý den odvahu* (režisér E. Schorm) se předvádí příběh bývalého funkcionáře ČSM⁵⁾, který ve svém životě nevidí žádný smysl. Film V. Čecha *Úplně vyřízený chlap* se zabývá historií výstavby ostravského hutního kombinátu, kde tragicky zahyne hrdina filmu, kdysi nespravedlivě odsouzený. Ve filmu režiséra Z. Podskalského *Bílá paní* jsou funkcionáři národních výborů předváděni jako demagogové a budižkničmové. Tři podvodníci, hrdinové filmu *Mezi námi zloději* (režisér V. Čech), kteří se dostanou do vedení družstva, se ukáží jako lepší lidé než „pocitiví“ družstevníci. Ve filmu *Jak se krade milion* (režisér J. Balík) účetní nejdřív klidně nakrade milion (aniž by porušil zákon), a potom nemůže nijak a nikomu dokázat, že je defraudant, protože se to nikomu nehodí, hlavně ne jeho šéfovi, který kandiduje do národního výboru.

Transformaci postojů tvůrčích pracovníků v politických otázkách lze vysledovat ve filmech režiséra K. Kachyni a scenáristy J. Procházky. Film *Ať žije republika* (1965) značně tendenčně ukazuje osvobozování Moravy od fašistů. V předposledním Kachyňově filmu *Kočár do Vídně* (1966) je divákům vnucována myšlenka, že fašisté byli lidštější než partyzáni, kteří zde vystupují jako násilníci, plní zuřivé nenávisti k lidem. (Ve filmu se vypráví příběh Češky, která je zpočátku odhodlána pomstít manželovu smrt, ale poté v ní vítězí soucit s fašistickým vojákem. Partyzáni, kteří ji najdou v objetí Němce, ji znásilní a Němce zabijí. Film získal v roce 1966 cenu na filmovém festivalu v Karlových Varech.) Herečka J. Bohdalová vyprávěla, že například po promítání tohoto filmu v rámci Týdne československého filmu v Norsku se diváci podívovali, že v socialistickém státě mohl být podobný film o partyzánech natočen. Poslední film K. Kachyni a J. Procházky *Noc nevěsty* se zabývá kolektivizací na malé moravské vsi v roce 1950. Po zhlédnutí tohoto filmu divák pochopí, že kolektivizace byla cizí všem vesničanům, kteří zběsile nenávidí hrbatého nádeníka Picina, který podle režisérova a scenáristova záměru ztělesňuje nový socialistický prvek v životě.

Mnozí režiséři, kteří postupovali cestou nejmenšího odporu, natáčeli čistě zábavné, nenáročné filmy, jejichž nedílnou součástí jsou sexuální scény. Patří k nim filmy *Dýmky* podle povídky I. Erenburga, *Slečny* přijdou později, *Alibi na vodě*, *Poslední růže* od Casanovy, *Ženu ani květinou neuhodíš*, *Happy end*, *Dívka se třemi velbloudy*, *Svatba jako řemen*, *Smlouva s ďáblem* aj.

V řadě filmů se předvádějí velmi vulgární postelové scény (film Z. Brynychy Souhvězdí Panny, scénář Z. Brynychy a M. Uhdeho, jehož hlavní částí je scéna pohlavního aktu v ambulanci vojenského letiště).

Stalo se módou natáčet filmy, jejichž děj se odehrává v blázinci nebo v nemocnici (Návrat ztraceného syna, Znamení Raka atd.). Film Návrat ztraceného syna (režisér E. Schorm) zřetelně vyslovuje myšlenku, že blázní jednají mnohem logičtěji než normální lidé.

Na mezinárodních filmových festivalech byla československým filmům věnována mimořádná pozornost. Například roku 1960 získalo ocenění 13 československých uměleckých a 39 krátkometrážních filmů na mezinárodních festivalech a soutěžích. V roce 1963 bylo vyznamenáno 22 československých celovečerních filmů a 41 krátkých. V roce 1964 získalo 36 celovečerních a 22 krátkých československých filmů různá mezinárodní ocenění. V roce 1965 dostala československá kinematografie 62 cen a diplomů, z toho 14 cen za umělecké filmy. Řada filmů získala několik mezinárodních ocenění. Nejvíce cen získaly filmy Démanty noci, Černý Petr, Lásky jedné plavovlásky, Perličky na dně (J. Menzel, J. Němec, E. Schorm, V. Chytilová a J. Jireš), Ruka J. Trnky (v níž se odsuzuje zasahování úřadů do tvůrčí činnosti), Ostře sledované vlaky, Každý den odvahu, Křik J. Jireše, Intimní osvětlení I. Passera a další.

Organizátoři západních filmových festivalů se v uplynulých letech doslova předháněli, aby získali filmy mladých režisérů a podporovali tak skupinu mladých, kriticky zaměřenou proti socialistickému zřízení. (Každá cena znamená kromě jiného značnou peněžní částku.) Jak vypověděl vedoucí úseku mezinárodního oddělení ÚV KSČ s. Poláček, ředitelství západních festivalů několikrát žádala o zaslání filmu J. Němce O slavnosti a hostech. Pokud by se podle něj dostal film za hranice, zřejmě by získal ocenění, protože je v něm skryt odsudek socialistického systému.

Od roku 1966 a zejména v roce 1967 začíná zájem o československé filmy klesat. Na velkých festivalech v roce 1967 nezískaly československé filmy ani jednu cenu. Není tajemstvím, že „československá vlna“ ztrácí dech, protože vyčerpala své tematické a hlavně stylistické možnosti.

Mezinárodní úspěchy československých režisérů přitáhly pozornost řady západních producentů, konkrétně C. Pontiho, který v roce 1966 uzavřel smlouvu na natočení 7 filmů s předními československými režiséry (dva filmy má natočit M. Forman, dva I. Passer a tři K. Zeman). C. Ponti projevil zájem o scénář antifašistického filmu J. Sequense o německém antifašistovi inženýru Formesovi, který v Československu před válkou zřídil protihitlerovskou rádiovou stanici. Byla řeč o tom, že by J. Kadar natočil společně s americkou firmou United Artists film Něco ve vodě. Byla uzavřena smlouva mezi francouzským filmovým centrem a ředitelstvím Československého filmu o spolupráci v oblasti kinematografie.

Rozšíření vztahů se Západem vyvolalo mezi tvůrčími pracovníky velké vzrušení, protože jim to několikanásobně zvýšilo honoráře (dolary se mění za tuzexové bony, jejichž kupní síla mnohokrát převyšuje kupní sílu koruny). Jak řekl filmový kritik A. Kliment, v důsledku možnosti získat zakázku od Západu řada význačných režisérů už delší dobu odmítá zajímavé domácí nabídky.

Ukázalo se však, že ve skutečnosti tato spolupráce není tak jednoduchá, protože západní producenti si kladou tvrdé podmínky. První Formanův film Hoří, má panenko

C. Ponti odmítl (promítací práva poté odkoupila francouzská firma). Byla zrušena smlouva J. Kádára s Američany o natočení vlastního filmu.

Tvůrčí pracovníci vědí, že režisér J. Němec se neuchytil v italských filmových studiích, jimž nabízel své služby atd.

Přitom studia stejně jako dříve poskytují služby západním společnostem, které o to mají zájem, protože natáčení v ČSSR vyjde poměrně lacino. Západní zákazníci se ve studiích cítí jako doma, a to tím spíš, že je zde dost lidí, kteří jim podlézají. Západní režiséři si zvou k natáčení české herečky. V Itálii natáčí Z. Martínková, v Anglii O. Schoberová. J. Brejchová se chystá na natáčení filmu jugoslávského režiséra Bulajiče. Západoněmecký režisér Nelte nabídl herečce I. Janžurové roli ve filmu Zámek podle románu F. Kafky atd.

Ke vzniku nezdravé situace v kinematografii přispěl nevhodný postoj československého tisku k zásadním otázkám rozvoje filmu. Kritika s podivuhodnou jednomyslností (A. Novák, M. Fiala, G. Kopaněvová, A. M. Brousil aj.) přijala termín „československá nová vlna“, která jakoby navázala na „polskou vlnu“ v kinematografii socialistických zemí.

Československý tisk důsledně dokazuje, že filmy „nové vlny“ tvoří ekonomický základ československé filmové produkce. Současně se předkládá tvrzení, že divácky úspěšné filmy v podstatě nemohou být „angažované“ v plném slova smyslu, že filmy typu Rychmanových Starců na chmelu atd. jsou čímsi druhořadým ap. Podle většiny kritiků se československá kinematografie může úspěšně rozvíjet jedině v případě, že budou i v budoucnu třetinu nebo polovinu filmové produkce tvořit „divácky náročné filmy“ jako jsou známá díla J. Němce, V. Chytilové a jiných.

Celou tuto dobu se kritikové doslova zalykali nadšením nad mezinárodními úspěchy československých filmů (Démanty noci, Sedmikrásky, Lásky jedné plavovlásky, Ruka, Obchod na korze, Intimní osvětlení aj.). Velké pozdvižení vyvolalo ocenění filmu Obchod na korze Zlatým Oskarem [sic!], který mu udělila kalifornská Akademie umění (jen Rudé právo o tom napsalo pětkrát). Neustále byly přetiskovány pochvalné zmínky západního tisku (hlavně amerického, západoněmeckého a francouzského) o československých filmech a vedoucím postavení československé kinematografie mezi kinematografiemi socialistických zemí. Americké Timesy napsaly v červenci 1966, že „ČSSR je plná senzačně svěžích, originálních filmů talentovaných režisérů a scenáristů“. „Není to vlna, ale záplava,“ říká hrdě J. Kádár, jehož film získal „Oskara“. V roce 1966 se na Manhattanu konaly dvě premiéry jiných českých filmů a americké distribuční firmy získaly neobyčejný počet 55 filmů. (Zpravodaj československého filmu, č. 33, srpen 1966.) V době, kdy se vedly diskuse o filmech O slavnosti a hostech a Sedmikrásky, publikovaly orgány FITES materiály o obrovském zahraničním zájmu o tyto filmy.

Pod nápadnými titulky Evropa natáčí na Barrandově (slovenská Pravda, 21. 1. 1966), C. Ponti o spolupráci s Československým filmem (Rudé právo z 26. 12. 1966) tisk neustále píše o výrobě filmů ve spolupráci s kapitalistickými firmami.

Tisk se projevil jako aktivní obhájce „sexu a erotiky“, které zaplavily československé filmy. Po uvedení filmu Lásky jedné plavovlásky do kin byly redakce novin zasypány dopisy rodičů a vychovatelů, kteří psali o zhoubném vlivu postelových scén na výchovu mládeže. V článcích, které na to reagovaly, se tvrdilo, že „musíme na umění hledět jinak

než jsme si zvykli, odmítnout názor, že umění je uměním jen tehdy, když vychovává“. J. Brdečka se v Literárních novinách (28. 2. 1966) jízlivě vyjadřoval o kritikách erotické scény pro jejich „neinteligenci“. Divadelní a filmové noviny otiskly výběr pochvalných dopisů o filmu Pochodeň, v recenzi na film Souhvězdí Panny (16. 2. 1966) se poznamenává, že i když je ve filmu erotiky víc než dost, je to opodstatněno „aktuálností problémů“, před kterými se dříve vždycky rozsvítilo červené světlo. Ve Zpravodaji karlovarského festivalu (1966) byl otištěn velký článek rovněž ujišťující, že sex má konečně na plátnech kin právo na své místo. Znamý kritik G. Laub tvrdí v řadě svých článků, že není třeba se zříkat pohlavních scén ve filmech, protože „jinak si je divák svým zkaženým viděním představuje ještě horší než ve skutečnosti jsou“.

Pro hodnocení politických názorů tisku je příznačná reakce československých periodik na film režiséra K. Kachyni Kočár do Vídně, který byl natočen ještě před karlovarským filmovým festivalem v roce 1966. Veškerý tisk včetně Rudého práva tento film propagoval jako jeden z nejlepších festivalových filmů. Teprve po půl roce, když ideově politická koncepce filmu vzbudila odmítavou reakci členů předsednictva ÚV KSČ, se v Rudém právu a Kulturní tvorbě objevily články s mírnou kritikou závěrečné scény filmu. Totéž se stalo loni po uvedení Kachyňova filmu Noc nevěsty, který nadšeně chválil veškerý tisk. „Československý Tichý Don: možná pod takovým titulkem se o filmu bude referovat (...) jeho předvedení na benátském festivalu je moudré rozhodnutí, politicky rozumné a dobré, hodné našeho filmu.“ (Svobodné slovo 29. 8. 1967). Když film na festivalu propadl, italský tisk správně psal, že „nevyjasněný autorův záměr neumožňuje dát jasnou ideologickou odpověď“ a řada tiskovin včetně Rudého práva jej začala hájit („bez zbytečné skromnosti lze říci, že náš film patří k nejlepším z těch, které zde byly promítány“, sděloval z Benátek zvláštní dopisovatel Rudého práva M. Bačík, 6. 9. 1967). Jako by chtěl polemizovat s italskou kritikou, K. Kachyňa v časopise Film a doba (č. 9, 1967) vysvětloval, že „film nemluví o politických aspektech kolektivizace... Každá strana má jistě pravdu a právo hájit ji.“ V uplynulých týdnech tisk (včetně Rudého práva a dalších) otiskl víc než kladné recenze na antisocialistický film M. Formana Hoří, má panenku. Když se v Literárních novinách, orgánu ministerstva kultury a informací ČSSR (č. 1, 1968) objevila kritická recenze na tento film, v níž se hovoří o absenci pozitivního ideálu u režiséra, Rudé právo okamžitě otisklo odpověď, v níž byl autor článku obviněn z dogmatismu.

V jakém duchu píše československý tisk, vysvítá z následující skutečnosti. Na Týdnu filmu v Mannheimu byla v roce 1967 československá kinematografie zastoupena filmem slovenského režiséra J. Jakubiska Kristové roky. V Mannheimu získali cenu čtyři roky po sobě Chytilová, Němec, Bočan a Menzel. Tento československý film však úspěšný nebyl. V hodnocení mannheimského Týdne filmu napsalo 19. října Rudé právo (M. Fiala): „To, že náš film nedostal cenu, je výsledkem diplomatických hrátek na festivalu a nikoli skutečného srovnávání hodnot. Zasloužili jsme si první cenu, a to po páté. I když nám ji porota v Mannheimu neudělila, naše hodnocení je optimistické.“

Bezbřehou sebechválou se vyznačují hlavně periodika tvůrčích svazů. Všechna otevřeně diskutují o kulturní politice KSČ vyhlášené na XIII. sjezdu KSČ,⁶⁾ volají po svobodě slova a současně po štědré finanční podpoře od státu. Časopis Film a doba, Zpravodaj československého filmu, Filmové a televizní noviny se snaží vyvolat dojem, že svět

se zajímá jenom o československý film. Zdůrazňují, „že dnes jsou ohroženy odvážné, náročné filmy“, vysmívají se těm, kdo brzdí rozlet mladých filmových režisérů a o režisérech, např. V. Chytilové se říká, že „její filmy, to je gejzír nápadů, meteor na nebi“. Cenzurní orgány byly neustále nuceny zasahovat, dělat v textech změny. FITES úzce spolupracuje s tiskovými orgány Svazu československých spisovatelů.

Cenzura koncem roku 1967 zakázala otištění otevřeného dopisu mladých režisérů ministru kultury a informací s. Hoffmannovi v časopise *Sešity pro mladou literaturu* (orgán Svazu československých spisovatelů), v němž vyslovovali rozhořčení nad ostře kritickými výroky na svou adresu, pronesenými na zasedání Národního shromáždění.⁷⁾

V tisku se čas od času ozývaly hlasy vyjadřující obavy o situaci československé kinematografie. V článcích M. Brůžka, F. Kolára, A. Klimenta a dalších se kromě úspěchů hovořilo o negativních tendencích ve vývoji filmu, o nutnosti sfouknout „pěnu formalismu, která se mnohdy rovná nesrozumitelnosti“. Jejich hlasy se ale ztrácely v nadšených výkřicích nad úspěchy na mezinárodních festivalech.

Pokud by se věřilo tomu, co píše československý tisk, vykročila československá kinematografie na plátna světových kin. Ve skutečnosti tomu tak není. Úspěchy na festivalech, za nimiž se bezesporu skrývá určitá politika, která chce svěst československý film ze socialistické cesty, zaměřily na něj pozornost. V řadě zemí se setkaly se zájmem filmy *Obchod na korze* (USA), *Až přijde kocour* (Jižní Amerika), *Ostře sledované vlaky* (USA a Francie), *Limonádový Joe*, ... a pátý jezdec je strach a některé další. Doposud se však ani jeden československý film nedostal do široké distribuční sítě. Všechny se promítají ve filmových klubech a kinech „náročného diváka“. Jak řekl L. Kučera, ředitel československého Filmexportu, prakticky se nepodařilo prodat ani jeden experimentální film, tj. majitelé půjčoven filmů o ně nemají zájem, protože znají vkus diváků. Největší zájem je o filmy historické, kriminální a o komedie. Obchodní bilance Filmexportu, která byla od roku 1962 aktivní, se v r. 1967 ocitla v deficitu. L. Kučera to vysvětluje tím, že v roce 1967 bylo natočeno méně divácky úspěšných filmů než v předešlých letech.

Vývoj kinematografie bude srozumitelnější, když se seznámíme se systémem organizace její činnosti.

Za poslední léta byl československý film pod heslem demokratizace tvůrčího procesu decentralizován. Byla rozpuštěna umělecká rada, byly rozšířeny pravomoci filmových studií a tvůrčích skupin, které se přeměnily v základní článek výrobního procesu.

Podle poznatků, které velvyslanectví má, se do vedení studií a tvůrčích skupin dostaly osoby, které si vědomě nepřejí realizovat stranickou linii. Ve filmu se vytvořila situace, kdy straníci (zejména pokud v určitých otázkách vystupují zásadově) dostávají práci obtížněji než bezpartijní.

Tematický plán československé kinematografie se tvoří ve studiích, nebo se spíš sestavuje z plánů tvůrčích skupin, které v těchto otázkách vzájemně nekonzultují. Proto dochází občas k situaci, kdy se natočí současně několik filmů s podobným námětem. Objeví se spousta detektivek, pak několik psychologických filmů ap. Jak konstatoval místopředseda kulturního výboru M. Brůžek,⁸⁾ otázky ideově-politického řízení se už před několika lety vymkly ředitelství filmu z kontroly. Filmové studio Barrandov se skládá z několika sdružení, a to Šebor – Bor, Kubala – Novotný, Šmída – Fikar, Feix – Brož a Švábík – Procházka. Jsou současně samostatnými organizacemi a bezprostředně rozhodují o všech

otázkách spojených s výrobou filmů. Když tvůrčí skupina dostane prostředky na dva až tři filmy ročně, vybírá si témata budoucích filmů, objedná scénáře atd.

Všechny otázky se řeší v radě skupiny, kterou opět tvoří stejní režiséři a filmoví kritici, z nichž většina zaujímá nesprávné ideově-politické postoje. Vedoucí odboru na ministerstvu kultury a informací J. Purš⁹⁾ hovořil o několika případech, kdy se na Barrandově vysmáli scenáristům, kteří přišli s náměty na filmy ze života ostravských dělníků.

Před rokem 1967 nenastal ani jeden případ, že by ředitelství filmu přímo zasahovalo do záležitostí některého sdružení a zrušilo by výrobu filmu schváleného tvůrčí skupinou. Teoreticky je dramaturgem celé československé kinematografie F. B. Kunc dramaturg studia Barrandov, avšak ve skutečnosti s ním nikdo nepočítá. Ředitelství i nadále formálně sdružuje všechna studia (uměleckých, naučných i dalších filmů), rozhoduje o otázkách technického vybavení československé kinematografie, o mezinárodních vztazích, o pořádání festivalů atd. Úloha ředitelství se v praxi omezovala na rozhodování, zda pustit ten který film do distribuce, nebo ne. A to obvykle teprve poté, co proti filmu protestovaly stranické orgány, politické vedení armády a jiné instituce (jde o Souhvězdí Panny, O slavnosti a hostech, Každý den odvalu aj.). Nakonec se všechny tyto filmy stejně do kin dostaly, i když se zpožděním. Ředitelství svou festivalovou politikou celkově podporuje novou vlnu, protože do zahraničí se posílají prakticky jenom filmy mladých režisérů.

Generální ředitel Československého státního filmu A. Poledňák byl svého času poslán, aby ve filmu pracoval jako „silný“ člověk a upevnil tam stranické pozice namísto J. Marka, známého spisovatele a publicisty. Všechny ty roky A. Poledňák balancuje mezi kritickým postojem vůči filmu, který zaujalo ideologické oddělení ÚV KSČ, a postojem Svazu filmových a televizních umělců. V současné době se A. Poledňák těší autoritě tvůrčích pracovníků, protože jej považují za svého obhájce ve stranických kruzích. Lidé, kteří jej znají blíž, často říkají, že jeho postoje v podstatě určuje snaha udržet si své postavení.

Po kritice situace ve filmu, která v roce 1967 zazněla na zasedání ideologické komise ÚV KSČ, ředitelství filmu poněkud zaktivizovalo svou práci (byla přerušena výroba několika filmů, např. Žert podle románu M. Kundery). Když o tom hovořil ředitel studia Barrandov, komunista V. Harnach, konstatoval s uspokojením, že „vedení filmového studia otázku uvědoměle dalo k posouzení ředitelství, aby nekazilo vztahy s tvůrčími pracovníky“.

Značnou pozornost věnuje ředitelství filmu otázkám upevnění mezinárodního postavení československého filmu, přeměně Prahy (Svazu československých filmových a televizních umělců) v určité centrum tvůrčího myšlení v této oblasti.

V Československu se dosti aktivizovaly různé formy propagace filmového umění. Vedle filmového festivalu v Karlových Varech se začal poprvé v socialistických zemích pořádat festival filmů pro děti a mládež v Gottwaldově a Dny krátkého filmu v Karlových Varech. Ředitelství pořádá každoročně týdny a festivaly československého filmu v desítkách zemí. Existuje myšlenka pořádat v roce konání Moskevského festivalu přehlídku filmů socialistických zemí v Karlových Varech, aby se tak Karlovy Vary staly určitým debatním centrem socialistické kinematografie. V Brně se každoročně pořádají filmová fóra, která přitahují velké množství účastníků z mnoha zemí (v roce 1967 se tam promítalo 134 uměleckých filmů).

Na ideologické postoje československých tvůrčích pracovníků má velký vliv situace, která se v těchto letech utvořila ve FITES. Za tři léta své existence (vznikl 1. prosince 1965 po rozdělení Svazu divadelních a filmových umělců na Svaz filmových a televizních umělců a Svaz divadelních umělců)¹⁰⁾ se FITES projevil jako organizace usilující značně se angažovat ve veřejném životě. Vedení FITES stále setrvalo na pozici podpory pověstné „nové vlny“ československého filmu a neskrývalo svůj negativní vztah k zásadě stranického řízení filmového umění. Ve všech zásadních otázkách zaujímal stejný postoj jako Svaz československých spisovatelů. Všechny jeho materiály (zásadní povahy) se tiskly v týdeníku Svazu spisovatelů Literární noviny. Při sjezdu československých spisovatelů FITES otevřeně podpořil protistranicky se projevující spisovatele.

V současné době má FITES přibližně 700 členů. Jeho činnost je organizována takto: Podle stanov byl na sjezdu FITES zvolen předseda a ústřední výbor. ÚV FITES zvolil revizní komisi a předsednictvo, které má i s předsedou 16 členů. Předsednictvo ustavuje stálé nebo dočasné komise, které obvykle řídí člen předsednictva, a to komisi zahraničních styků, vydavatelskou, hospodářsko-právní, pro styk s diváky a další. Odborné problémy se projednávají v deseti sekcích: hraného filmu, dokumentárního filmu, animovaného filmu, televizní (dramatická a publicistická), námětová, herecká, skladatelská, architektonická, filmové kritiky a teorie.

Značné autonomii se těší Slovenský odbor FITES, který si volí slovenský ÚV, předsednictvo, komise, sekce atd. Slovenský odbor dostává 50% prostředků určených na cesty členů FITES do ciziny.

FITES spolupracuje s ředitelstvím Československého filmu a ředitelstvím Československé televize, s ministerstvem kultury a informací, ministerstvem financí, Státní plánovací komisí, řediteli filmových studií a recenzuje materiály ředitelství Československého filmu a Československé televize. Členové FITES jsou zastoupeni v komisi pro přípravu zahraničních filmových festivalů, v komisi pro výběr filmů, v komisi ředitelství Československého filmu a Státní půjčovny filmů, která doporučuje filmy k zakoupení v zahraničí atd.

V současné době není FITES organizací sdruženou na jednotné ideologické a politické platformě. Soudě z rozhovorů s československými soudruhy je v něm nyní tato situace: současný předseda FITES Martin Frič, režisér a národní umělec, má sice mezi filmovými pracovníky autoritu jako starý zkušený mistr, ale v životě Svazu aktivní úlohu nehraje. Vedoucí pozice zabrala skupina tvůrčích pracovníků, jejichž ideologickou platformu vyjadřuje filmový teoretik a literární kritik A. J. Liehm, vyloučený v září 1967 z KSČ za protistranické vystoupení na sjezdu československých spisovatelů.¹¹⁾ Mluvčím postojů většiny členů FITES a jeho předsednictva je generální tajemník E. Klos, aktivně hájící zájmy FITES při jednání stranických orgánů o otázkách kinematografie. (Od ledna tohoto roku je generálním tajemníkem L. Helge.)

Nejaktivnější je ve FITES skupina tzv. „mladých“, k níž patří M. Forman, I. Passer, J. Jireš, V. Chytilová, J. Němec a několik dalších. Toto seskupení zaujímá nejdůležitější pozice a mnohdy je v souvislosti s tím možno slyšet, že ve FITES existuje skutečný teror vůči lidem jiného smýšlení. Konkrétně se to projevuje ve výběru režisérů pro různá setkání, účast na festivalech atd. Např. režisér J. Jireš, který natočil jediný film Křik, už objel celý svět a považuje se za jakéhosi filmového klasika. V tomto smyslu není jediný.

Za nynější situace se nikdo (ani staří režiséři) neodvážil otevřeně se postavit proti linii, kterou tato skupina proklamuje, protože všechna kritika dokazuje, že úspěchy československých filmů jsou spjaty právě s tímto směrem v kinematografii. Soudě podle některých poznatků jsou pod různými záminkami činěny překážky při přijímání lidí, kteří nezastávají názory zmíněné skupiny režisérů. Náměstek ředitele Československé televize s. Z. Noháč uváděl příklady toho, jak televizní režiséři odcházeli z FITES, protože tam vznikla situace nesnesitelná pro lidi, kteří se snažili hájit zásadně jiné ideologické postoje. Režiséři nesouhlasili s názory takových jako M. Forman, J. Němec aj. a například J. Sequens, L. Rychman a další se dostávají do opozice vůči aktivní většině. Narůstá problém, že se hlásí o svá práva nová generace režisérů, jimž stojí v cestě režiséři středního věku.

Vedení FITES velmi rozhodně hájí režiséry před veřejnou kritikou. Po kritických vyjádřeních na adresu Formanova filmu *Lásky jedné plavovlásky* zveřejnilo předsednictvo FITES prohlášení, že v tom vidí „útok na mladé režiséry“. Když poslanec Národního shromáždění Pružinec vystoupil jménem 21 poslanců (18. května 1967) a žádal o odpověď, proč se v ČSSR točí filmy jako jsou *Sedmikrásky*, *O slavnosti a hostech*, *Mučedníci lásky*, *Hotel pro cizince*, které nemají nic společného s naší republikou, se socialismem ani s ideály komunismu, FITES vyzval ostatní tvůrčí svazy, aby „nadané mladé režiséry“ podpořili.¹²⁾

Pokud jde o stranickou politiku v této oblasti, je nutno se zmínit o s. J. Hendrychovi, ideologickému tajemníkovi ÚV KSČ. Soudruh J. Hendrych nepodnikl kroky k ozdravení situace, i když v posledních letech slovně uznával nebezpečí toho, co se děje v československém filmu.

Když projdeme materiály posledních stranických sjezdů a pléna k ideologickým otázkám, ukáže se, že otázky filmu se v posledních letech probíraly jen obecně. V řadě dokumentů (např. v referátu s. J. Hendrycha na únorovém plénu ÚV KSČ 1967) byly kritizovány jednotlivé filmy tzv. „nové vlny“ jako *O slavnosti a hostech*, *Sedmikrásky* aj., ale nikdy se přímá stranická kritika nezaměřila na celkovou koncepci současného vývoje ve filmu. Tato „citlivá diplomacie“ v zásadních otázkách přispěla ke vzniku situace, v níž kandidát členství v ÚV KSČ scenárista J. Procházka otevřeně vychvaloval nemorální film *O slavnosti a hostech*, jenž byl odsouzen v referátu s. J. Hendrycha schváleném předsednictvem ÚV. J. Procházce nebylo odpovězeno ani ve vystoupeních dalších účastníků pléna, ani v závěrečné řeči s. Hendrycha. Novinářům, kulturním pracovníkům a umělcům to nezůstalo utajeno. Novináři, kteří kritizovali ze stranických pozic (F. Kolár) filmy *Kočár do Vídně* a *Ostře sledované vlaky*, byli odsuzováni, že jsou netolerantní a zacházejí dál než ÚV KSČ.

Pokud jde o postoje ÚV KSČ, bylo příznačné zasedání ideologické komise ÚV o stavu kinematografie 20. března 1967. V materiálech ideologického oddělení ÚV KSČ byla obsažena kritická analýza situace ve filmu a její příčiny. Naopak v materiálech ředitelství Československého filmu se zdůrazňovaly mezinárodní úspěchy a zastíraly se vnitřní problémy rozvoje kinematografie. Zástupci FITES na zasedání rezolutně prohlásili, že pokud se stranické orgány začnou vměšovat do rozhodování o tvůrčích otázkách, nemůže FITES zaručit úspěšný rozvoj československého filmového umění. Podle poznatků velvyslanectví nebyla diskuse nijak ostrá. Někteří diskutující navrhovali omezit

samostatnost tvůrčích skupin a začít s výrobou filmů pro děti namísto filmů, jejichž scénáře vzbuzují pochybnosti atd. Tajemník ÚV KSČ s. Hendrych se však omezil na prohlášení, že strana není proti experimentům, ale nedovolí, aby se to dělalo na úkor socialistického státu. Komise k této otázce nepřijala žádné rozhodnutí. Vzniká dojem, že úspěchy na mezinárodní scéně a povyk kolem československých filmů zatemnily oči i některým stranickým pracovníkům, kteří si neuvědomují vážnost situace v této oblasti.

Od druhé poloviny roku 1967 se zhoršují vztahy mezi vedením FITES a ideologickým oddělením ÚV KSČ, které se pokusilo poněkud zmírnit extrémistické tendence v kinematografii. Jakmile však nebylo puštěno do výroby několik scénářů s protistranickým vyzněním, začaly se ve Svazu československých filmových a televizních umělců okamžitě ozývat výkřiky o administrativních zásazích, že hrozí nebezpečí odchodu všech nadaných režisérů do ciziny atd. Dokonce i stranická organizace FITES slovně sice souhlasila, ve skutečnosti však sabotovala pokyny ideologického oddělení ÚV KSČ. V souvislosti s diskusí kolem časopisu Svazu Film a doba generální tajemník FITES, zasloužilý umělec E. Klos se na protest vzdal funkce (několik měsíců řešil všechny operativní otázky ve Svazu ředitel sekretariátu L. Pacovský).

Už diskuse kolem časopisu Film a doba ukazuje, jak se ÚV KSČ obával konfliktu s filmovými a televizními umělci.

Ideologické oddělení ÚV KSČ dlouho vydávání týdeníku nepovolovalo. V polovině roku 1967 zaslalo předsednictvo FITES dopis ÚV KSČ, v němž prohlásilo, že pokud nebude povoleno vydávání tiskového orgánu FITES, celé odstoupí. Ideologické oddělení povolilo vydávání týdeníku Filmové a televizní noviny za podmínky, že bude zrušeno vydávání časopisu Film a doba. Od 11. července vychází týdeník Filmové a televizní noviny,¹³⁾ ale Film a doba vychází dále. Otázka o osudu časopisu se projednávala dlouho. Někteří členové ÚV (konkrétně pracovník mezinárodního oddělení J. Poláček) v prosinci tvrdili, že od ledna 1968 už týdeník vycházet nebude. Místopředseda Výboru pro kulturu M. Brůžek sdělil v lednu toho roku, že otázka není definitivně rozhodnuta. První číslo Filmu a doby však opět vyšlo, i když poněkud opožděně.¹⁴⁾

Řízení otázek filmu přešlo roku 1967 do jisté míry do kompetence ministerstva kultury a informací ČSSR (generální ředitel Československého státního filmu A. Poledňák je přímo podřízen ministrovi kultury a informací s. K. Hoffmannovi). Ministerstvo se musí postarat o financování studií a tvůrčích skupin, kontrolovat zahraniční styky tvůrčích svazů (rozpočet FITES bude od roku 1969 schvalovat ministerstvo); hledají se cesty ovlivňování fondů FITES. Vedení ministerstva kultury a informací ČSSR se zatím neodhodlalo cizorodé jevy v československé kinematografii odsoudit. Rozhovory s pracovníky ministerstva i složení Výboru pro kulturu dokazují, že se ministerstvo snaží nalézt společnou řeč s filmaři i za cenu určitých ideových ústupků.

Po plénu ÚV KSČ z prosince až ledna (1968) se v ČSSR rozvinula široká politická diskuse týkající se mimo jiné i přehodnocení politiky KSČ v oblasti kinematografie. V uplynulých měsících jak tisk, tak rozhlas a televize neustále předkládají myšlenku, že „československý zázrak“ začal slábnout v důsledku zhoršování politické situace v zemi. Jsou odsuzovány existující formy stranického řízení kultury a případy „administrativních zásahů“ do rozhodování o tvůrčích otázkách. Silně je kritizováno fungování Filmexportu a současný systém výběrových komisí ap. Zdůrazňuje se nutnost rozsáhlé tvůrčí svobody,

zachycování současné společenské problematiky ve filmové dramatičce, větší samostatnosti studií a tvůrčích skupin (viz např. články L. Helgeho, nynějšího tajemníka FITES v Rudém právu ze 13. 2., kritika M. Fialy v Rudém právu z 29. 2., L. Fikara, dramaturga jedné z tvůrčích skupin v Rudém právu z 22. 2. aj.). Jak řekl 22. března tohoto roku ředitel Ústřední půjčovny filmů M. Šebek, na stranické schůzi ideologického oddělení ÚV KSČ vystoupil velmi sebekriticky [...],^d bývalý poradce velvyslanectví ČSSR v SSSR zabývající se otázkami filmu, který odsoudil staré nesprávné metody řízení kinematografie. Koncem března má být svolána konference FITES.¹⁵⁾

Započatý proces vede ke vzniku nové situace v československé kinematografii, což se nepochybně v té či oné formě projeví na stavu našich vztahů v této oblasti.

Naše vztahy s příslušnými československými organizacemi se realizují prostřednictvím Výboru pro kinematografii při radě ministrů SSSR, Sovexportfilmu a Svazu filmových pracovníků. Celkově jsou poměrně rozsáhlé. Konkrétně se v souladu s protokoly o spolupráci mezi Výborem pro kinematografii a ředitelstvím Československého státního filmu jedná o výměnu delegací a odborníků na technické otázky, lektorů, o poskytování vzájemných služeb při výrobě filmů atd. V posledních letech bývali členy různých delegací vysílaných do ČSSR několikrát místopředseda výboru pro kinematografii s. V. Je. Baskakov, předseda Svazu filmových pracovníků SSSR s. L. Kulidžanov, režiséři A. Stolper, G. Kozincev, S. Rostockij, V. Želakjavičius a mnozí jiní. Nemálo československých filmových pracovníků navštívilo Sovětský svaz. Domníváme se však, že čas od času dochází v naší spolupráci k nedorozuměním, která brzdí její rozvíjení.

Stává se, že sovětské organizace nejsou k partnerům vstřícné. Podle poznatků získaných od ředitelství Československého filmu naše strana zdržuje vyřešení právní stránky dojednání spolupráce mezi Barrandovem (zastupujícím všechna československá studia) a Mosfilmem. Vyřešení této otázky by určitě usnadnilo postup při zvaní režisérů a herců, při výměně zástupců filmových studií atd. Vedení filmového studia Barrandov dosud neví, kdy se budou v ČSSR točit scény pro film *Osvobození Evropy*. Nový scénář, jak prohlásil ředitel studia V. Harnach, se bude zpracovávat teprve až dostanou scénář celého filmu (údajně byl přislíben před dvěma roky).

Už několik let se mluví o tom, že jedním ze způsobů upevnění vztahů mezi kinematografiemi našich zemí je výroba společných filmů. Z několika důvodů však naše filmová studia spolupracovala pouze při natáčení filmů *Velká cesta* a *Puščík jede do Prahy*.

Loni navrhla československá strana společné natáčení filmu podle románu A. Grina *Kolonie Lanfieri* a na motivy povídek J. Londona (byl schválen první návrh).¹⁶⁾ Tvůrčí skupina Feix – Brož vyslovila přání navázat kontakt s experimentálním studiem G. Čuchraje. (Jak se vyjádřil ředitel barrandovského studia s. Harnach, Výbor pro kinematografii jednal 5 měsíců o průměrném scénáři V. Blažka Král a kráska, který navrhla československá strana.) Jednalo se také o natáčení společného filmu *Lenin* v Praze. Tato otázka je zatím z jednání stažena, protože se údajně zjistilo, že není možné na základě podkladů, které jsou k dispozici, napsat scénář.

Podle posledních zpráv se Filmové studio Barrandov zabývá návrhem na společný film podle povídky L. N. Tolstého *Smrt Ivana Iljiče* (chce jej natáčet význačný mladý režisér E. Schorm). Ukazuje se, že v posledních letech vychází iniciativa na tomto poli hlavně z československé strany.

V současnosti jsou prakticky přerušeny pracovní kontakty mezi VGIKem a Akademií múzických umění (praktikují se jen kratší zájezdy), což samo o sobě zhoršuje vyhlídky na budoucí spolupráci mladých tvůrců.

Rozvíjení vztahů mezi Svazem filmových pracovníků SSSR a Svazem československých filmových a televizních umělců je bezpochyby ovlivněno postojem tvůrčích pracovníků československého filmu, kteří v posledních letech hledí na sovětskou kinematografii svrchu jako na tradicionalistickou, tendenční ap., zatímco československou považují za nejlepší ze všech socialistických zemí. Pro filmové tvůrce, a to se týká i vedoucích funkcionářů FITES, je jaksi nemoderní zajímat se o sovětskou kinematografii. Někdy je to jakási reakce na to, že v Sovětském svazu nevzbudil „československý zážrak“ nijak zvláštní zájem. Výměna filmů mezi tvůrčími svazy funguje špatně, což ztěžuje jakoukoli diskusi o problémech právě československého filmu. Za celé ty roky se pouze jednou (před třemi lety) konalo sovětsko-československé sympozium o otázkách rozvoje socialistické kinematografie. Mezinárodní sympozium o problémech socialistické kinematografie (Praha, září 1967) mělo nízkou ideovou úroveň, a to do značné míry vinou organizátorů.

Bylo by však nesprávné si myslet, že českoslovenští filmoví tvůrci se nezajímají o sovětské filmy. Lze to doložit například snahou rozvíjet vztahy v oblasti krátkých a dokumentárních filmů, kterou mnohdy vzbudí seznámení s filmy sovětských režisérů při Týdnu sovětských krátkých filmů. Velký zájem mají českoslovenští filmoví tvůrci o navázání styků se studii svazových republik, v první řadě Litvy, Lotyšska, Estonska a Gruzie.

Finanční možnosti rozvíjení styků přes FITES jsou omezené. FITES může vyslat do SSSR ročně své zástupce v rozsahu 150 pracovních dnů. Vzhledem k tomu, že FITES má 10 sekcí (a 75 pracovních dnů připadá na slovenský Svaz), není rozsah předpokládaných styků velký. Zatím není naděje na zvýšení těchto prostředků. My jsme navrhovali rozšířit styky (třeba jednostranně), avšak FITES na to nepřistoupil s odůvodněním, že nejsou prostředky na hrazení jízdného (pro srovnání uveďme, že styky s ostatními socialistickými zeměmi jsou třikrát až pětkrát omezenější). Vztahy s tvůrčími pracovníky kapitalistických států se uskutečňují prakticky výhradně na osobní rovině, pozváním ap.

Velvyslanectví SSSR už několikrát informovalo Centrum o distribuci sovětských filmů v ČSSR, jejichž návštěvnost byla v posledních letech v porovnání s filmy jiných zemí nejnižší. To má více příčin. Po válce přicházelo do československých kin kromě dobrých filmů i mnoho umělecky slabých, které byly silně propagovány v tisku, rozhlasu i televizi. Proto začala část československých diváků dříve současné sovětské kinematografie nedůvěřovat (v jedné své kritice M. Fiala rozebíral případ, kdy diváci dali přednost západnímu filmu před sovětským, aniž by o sovětském filmu předem něco věděli). Poslední dobou jsou podmínky prezentace sovětských filmů (zejména v Praze) horší než prezentace filmů kapitalistických států, které jsou promítány v nejlepších kinech a časech. Naše filmy narážejí na plátnech československých kin na velmi silnou konkurenci, protože většina západních filmů, které jsou zakoupeny, je výrazně komerčního rázu (komedie, kovbojky), nebo jde o filmy známých režisérů s populárními herci atd. Národní výbory si chtějí půjčovat ziskové filmy, protože 60% tržby jde do jejich rozpočtu.¹⁷⁾

Propagace sovětských filmů v ČSSR je nedostatečná. Málo o nich píše ústřední tisk (Rudé právo, Pravda, Práce); takřka vůbec se o sovětských filmech nezmiňují ani časopisy Kino a Film a doba; kriticky je vnímá tisk Svazu československých spisovatelů. To vše je důsledkem celkové atmosféry v československé kritice, která propadla „československé nové vlně“.

V roce 1967 byly sovětské filmy promítány na méně představeních než v roce 1966. Přitom návštěvnost na promítání našich filmů se roku 1967 zvýšila oproti roku 1966 o 45 tisíc osob. Průměrná návštěvnost na jednom představení sovětského filmu se zvýšila o 10 osob. Je nutno brát v úvahu i to, že celkový počet filmových diváků v ČSSR klesl za rok o víc než milion osob a o 14 osob se snížila průměrná návštěvnost filmů kapitalistických zemí. Tento pozitivní výsledek za rok 1967 je nesporně důsledkem toho, že do kin přišly tak poutavé filmy jako Šli na východ, Vojna a mír, Pozor na auto, Kavkazská zajatkyň, že byly opakovaně distribuovány stále populární klasické sovětské filmy Čapajev, Ivan Hrozný, Alexandr Něvský, ale i důsledkem řady akcí Státní půjčovny filmů (rovnoměrnější rozdělení sovětských filmů během roku, snížení půjčovného v Měsíci československo-sovětského přátelství o polovinu aj.).

Domníváme se, že taková forma propagandy sovětské kinematografie jako jsou slavnostní premiéry nových filmů nepřináší konkrétní výsledky. Účinek cest delegací se snižuje tím, že jejich přesné složení a termíny příjezdu jsou často sděleny teprve [několik dní před] příjezdem. Delegace přijíždějí na několik dní a obvykle stihnou navštívit pouze Prahu a Bratislavu. V tisku se zpravidla publikují jen informace o uskutečněných premiérách. Československá strana tyto premiéry chápe úzce (což se týká pouze premiér sovětských filmů) a jejich celková úroveň je nižší než v SSSR.

Domníváme se, že Sovexportfilm nebere v úvahu kvalitativně novou situaci v ČSSR, věnuje malou pozornost reklamě sovětských filmů, nedostatečně pomáhá československému Filmexportu při propagaci sovětských filmů, nevyužívá konkrétní formy osobní zainteresovanosti pracovníků půjčoven filmů, SČSP a československého tisku aktivizovat tuto propagaci. Reklamy na filmy přicházejí často opožděně. Jsou potíže i s nákupem sovětských dětských filmů klasického formátu. Doprovodné materiály k filmům přicházejí do republiky většinou 6 až 7 měsíců po zakoupení filmu. Proto vidí divák sovětské filmy s jeden a půlletým i dvouletým zpožděním, což snižuje jejich přitažlivost. Styky v rámci půjčoven filmů jsou formální, neexistuje výměna zkušeností a materiálů mezi těmito institucemi.

Podle našeho názoru se v současnosti v československé kinematografii vytváří mimořádně složitá situace. Svým ideovým zaměřením se stále více odklání od sovětské kinematografie a mění se v hlásnou troubu určité části československé inteligence s kritickým vztahem k celému uplynulému období socialistické výstavby v Československu. Stále víc se zdůrazňuje samostatnost tvůrčí činnosti filmařů a všechna dřívější rozhodnutí ideologického oddělení ÚV KSČ o otázkách filmu se v tisku, rozhlase i televizi odsuzují jako „administrativní zásahy“ do tvůrčího procesu.

Velvyslanectví se domnívá, že naše organizace by se neměly k procesům probíhajícím v československém filmu stavět lhostejně, protože jde o velmi důležitou oblast ideologického života bratrské socialistické země, jež prožívá vážnou vnitřní krizi. Za těchto okolností bychom považovali za vhodné aktivizovat naše vztahy s příslušnými

československými organizacemi, hledat nové cesty a formy spolupráce. Naše organizace by měly projevit maximum pozornosti, trpělivosti a pružnosti ve své práci, protože naše nedostatky by mohly být zneužity k otevřené kritice našeho jednání.

V zájmu upevnění sovětsko-československých vztahů v oblasti filmu by se mělo pokračovat v následujících krocích:

1) navázat efektivnější kontakty s vedením Československého státního filmu, jednotlivých filmových studií a tvůrčích skupin (konkrétně s bratislavskou Kolibou);

2) je potřeba se chopit iniciativy v otázkách tvorby společných filmů;

3) je nutno podniknout kroky k navázání těsnějších pracovních styků s Československou televizí, která má širší možnosti prezentovat sovětskou kinematografii, hlavně dokumentární filmy republikových studií, animované filmy atd. (prostřednictvím kulturního oddělení Československé televize by mohla být zesílena propaganda naší produkce);

4) mělo by se promyslet vyhledávání forem aktivnějších kontaktů mezi tvůrčími svazy SSSR a ČSSR. Konkrétně by bylo užitečné uspořádat čas od času přehlídku nových československých filmů, na kterou by byli pozváni režiséři, zorganizovat pro tvůrčí pracovníky retrospektivní přehlídku filmů jednotlivých režisérů, aktivizovat soudružské diskuse kritiků, dramaturgů atd. Bylo by žádoucí promyslet soubor opatření k navázání vztahů s význačnými činiteli československého filmu jako jsou M. Frič, O. Vávra, J. Sequens aj. a též formy individuální práce s filmaři střední generace, jejichž nynější postoje jsou pro nás mnohdy nepřijatelné (E. Schorm, M. Forman, I. Passer, J. Menzel aj.).

V těchto otázkách musí tvůrčí pracovníci projevovat víc trpělivosti, protože českoslovenští soudruzi se jako příslušníci malého národa vyznačují značnou ješitností, kterou mimochodem obratně využívají naši ideologičtí odpůrci pro své cíle.

Za této situace by nebylo správné otevřít v sovětském tisku diskusi o otázkách rozvoje československého filmu. Je však podle našeho názoru třeba publikovat v tisku recenze na zajímavá díla československé kinematografie, poskytovat podporu těm filmovým tvůrcům, kteří stojí na pozicích socialistického realismu, publikovat statě a rozhovory s nimi o jejich práci a tvůrčích plánech.

V zájmu lepší prezentace sovětských filmů v ČSSR považujeme za nutné:

1. Zkvalitnit výběr sovětských filmů určených na export do zahraničí a nákupním komisím socialistických zemí nabízet skutečně nejlepší díla sovětské kinematografie. Zajištění vysoké ideově-umělecké hodnoty sovětských filmů exportovaných do ČSSR i za cenu snížení jejich celkového počtu napomůže jejich větší popularitě a širší distribuci v ČSSR.

2. Aby byly nákupním komisím zajištěny produktivnější podmínky výběru sovětských filmů, naplánovat promítání nejvýše tří filmů denně s tím, že zbývající čas se věnuje jednání o obecných otázkách distribuce sovětských filmů v ČSSR.

3. S přihlédnutím k tomu, že československá strana v minulosti několikrát žádala o zakoupení značného množství slabých sovětských filmů se s československou stranou domluvit, že slabé sovětské filmy budou z distribuce staženy. S ostatními zeměmi kromě ČSSR a Bulharska se obvykle stanoví pětiletý termín distribuce filmů. Tím se podporuje promítání filmů ve více kinech současně i stažení filmů, které neprojdou zkouškou času.

4. Dohovořit se s československou stranou o zkvalitnění reklamy na sovětské filmy. Za tím účelem by Sovexportfilm a Glavkinoprokat měly do ČSSR pravidelně vysílat své odborníky a zvát do SSSR pracovníky československé filmové distribuce a Filmexportu, aby společně vypracovali konkrétní plán opatření k propagaci a reklamě na sovětské filmy a aby si vyměňovali zkušenosti s organizací distribuce zakoupených filmů. Československé instituce takovou spolupráci neodmítnou. Dokazuje to ochota, s jakou přijali náš návrh uspořádat soutěž kin.

5. Počítat s dotacemi na přímou účast Sovexportfilmu při společných reklamních akcích s československými podniky:

a) uspořádat soutěž československých kin o nejlepší ukazatele v promítání sovětských filmů. Pro rok 1968 je zajištěn souhlas Výboru pro kinematografii SSSR a Ústřední půjčovny filmů ČSSR k uskutečnění šesti zájezdů pro vítěze soutěže za každou stranu. Na léta 1969 – 1970 by se mělo počítat se šesti zájezdy pro vítěze soutěže a odměnění pracovníků Ústřední půjčovny filmů ČSSR, kteří byli při práci se sovětskými filmy nejaktivnější;

b) pozvat na účet Výboru pro kinematografii SSSR skupinu československých filmových kritiků, kteří by napsali články o sovětském filmu.

6. Zlepšit informování československého tisku o našich filmech. Pravidelně rozesílat informace o sovětských filmech předním československým filmovým kritikům. Více využít k propagaci nejlepších sovětských filmů periodika jako Svět Sovětů, Praha – Moskva, Čtení o SSSR, Obzor a další tiskoviny Svazu československo-sovětského přátelství.

Při předběžných rozhovorech ředitel nakladatelství Svět Sovětů J. Plachetka a odpovědný redaktor J. Macháček vyslovili souhlas s rozsáhlejší publikací materiálů o sovětských filmech.

7. Posílat z Moskvy víc barevných letáků, prospektů, plakátů k sovětským filmům a distribuovat je prostřednictvím Svazu československo-sovětského přátelství. Zlepšit kvalitu souborů reklamních fotografií, zasílaných Filmexportu, a ke každému filmu včas dodat reklamy.

8. Počítat s konáním slavnostních premiér sovětských filmů nejen v Praze a Bratislavě, ale i v dalších velkých městech ČSSR, kde budou významnější událostí než v Praze. Na slavnostních premiérách nesmějí chybět prospekty a fotomateriály k filmu, pro novináře pořádat koktejly, jak to dělají všechny západní firmy, které náklady platí buď samy, nebo zadají Filmexportu, aby podobný koktejl uspořádal při premiéře československého filmu v té které zemi.

9. Praktikovat výměnu delegací nejen mezi ústředními půjčovnami filmů, ale i mezi krajskými distribučními podniky SSSR a ČSSR. Víc za tím účelem využívat výměny v rámci mezikrajových vztahů. Podobná praxe se již realizuje ve vztazích mezi ČSSR s NDR a s MLR.

10. Aktivněji využívat k propagaci sovětských filmů Svaz československo-sovětského přátelství. Rozesílat informační materiály o filmech do hlavních oddělení Svazu.

11. Zvláštní pozornost věnovat distribuci filmů pro děti. Zvýšit nabídku krátkých filmů o Sovětském svazu a také sovětských animovaných filmů, které jsou v ČSSR velmi oblíbené.

Jasnou představu o tom, jak si vedení Československého státního filmu představuje perspektivu dalšího vývoje našich vztahů v oblasti filmu, bude možno si utvořit až po ukončení nynější široké diskuse o problémech dalšího vývoje československé socialistické společnosti.

První tajemník Velvyslanectví SSSR v ČSSR

V. Žuravlev

[...]^f

Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Sbírka Komise vlády ČSFR pro analýzu událostí let 1967 – 1970, Z/S 16, 25. 3. 1968 – Xerokopie strojopisu A4, 27 s., rusky.

a – vlevo nahoře záhlaví; vpravo nahoře datum a registrační označení; vlevo dole rukopisná poznámka a podpis archiváře; vpravo dole přijímací razítko archivu

b – původní název dokumentu psaný verzálkami

c – všechna nepřesná a zavádějící označení Svazu československých filmových a televizních umělců v následujícím textu nahrazena buď plným názvem nebo zkratkou FITES

d – nečitelné jméno

e – zvýrazněno tučným tiskem

f – vlevo adresát; vpravo vlastnoruční podpis původce dokumentu

1) IV. sjezd Svazu československých spisovatelů proběhl ve dnech 27. až 29. června 1967. Na sjezdu došlo k ostré roztržce mezi oficiální delegací ÚV KSČ, vedenou ideologickým tajemníkem Jiřím Hendrychem a proreformně orientovanými spisovateli v čele s Ludvíkem Vaculíkem, Pavlem Kohoutem, Antonínem J. Liehmem a Ivanem Klímkou. Blíže k tomu Karel Kaplan, „*Všechno jste prohráli!*“ Praha 1997.

2) První, kdo přišel s veřejnou kritikou tzv. deformací socialismu, jak se v té době eufemisticky nazývaly všechny zločiny režimu, byl Josef Smrkovský, tehdy ministr lesního a vodního hospodářství. Vzápětí jej následovali někteří další reformní komunisté, např. Zdeněk Mlynář, Václav Slavík nebo Ota Šik. Po pozastavení cenzury (29. 2. 1968) se připojily všechny československé sdělovací prostředky.

3) Šlo o iniciativu amerického presidenta Lyndona Johnsona z jara 1966. Tzv. politika budování mostů (*bridge-building*) směrem k Východní Evropě a Sovětskému svazu měla posílit politické, hospodářské a kulturní kontakty.

4) Antonín J. Liehm.

5) Československý svaz mládeže.

6) XIII. sjezd KSČ se konal ve dnech 31. května až 4. června 1966.

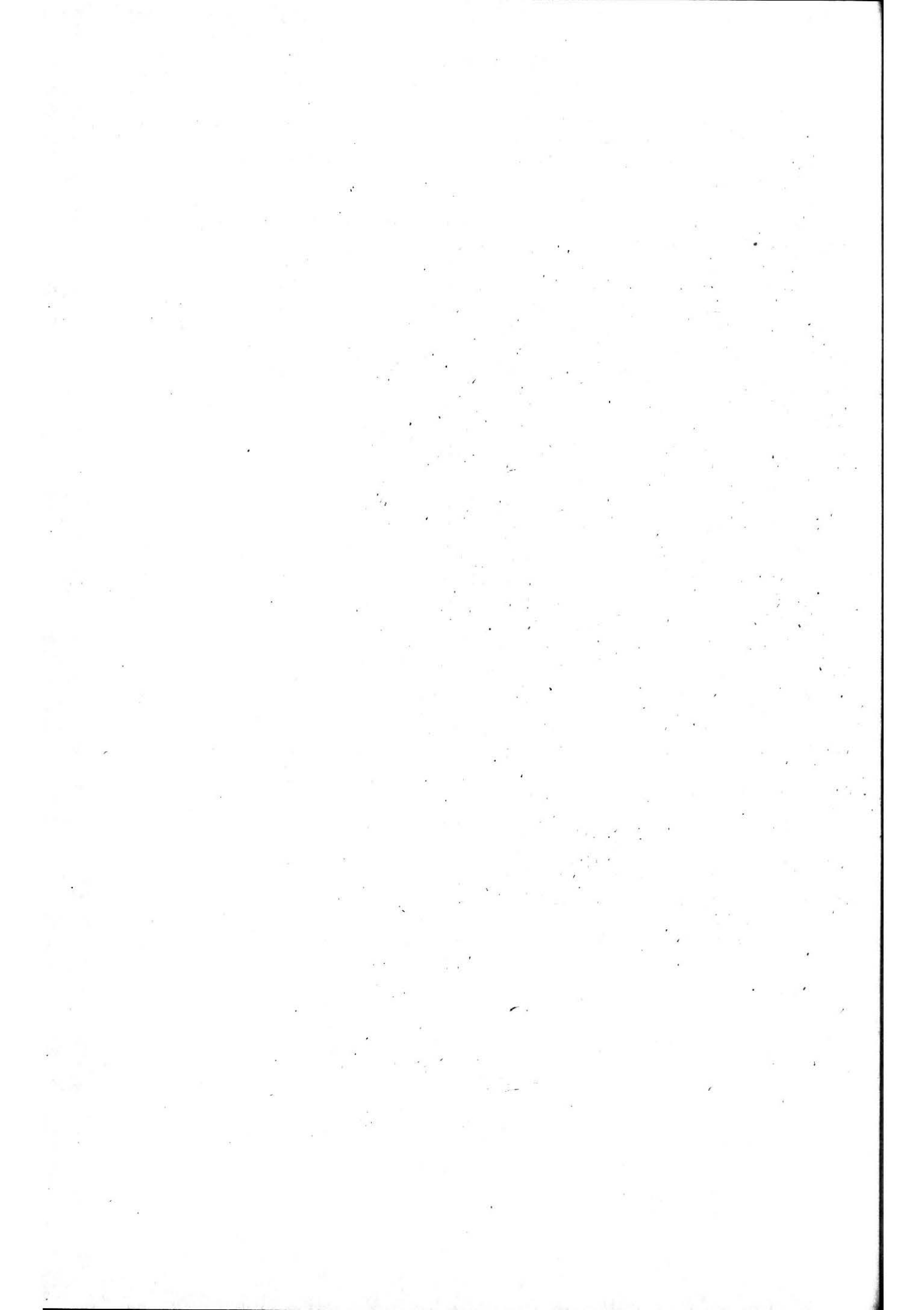
7) Poslanec Jaroslav Pružinec pronesl 18. května 1967 v Národním shromáždění (Parlamentu) jménem svých jedenadvaceti kolegů ostrou provokativní interpelaci k ministrům obrany, financí a zemědělství, v níž napadl mladou tvůrčí inteligenci. Skupina režisérů (Hynek Bočan, Miloš Forman, Juraj Herz, Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Pavel Juráček, Antonín Máša, Jiří Menzel, Jan Němec, Ivan Passer, Evald Schorm, Jan Schmidt, Peter Solan a Štefan Uher) na to reagovala protestním dopisem ministru kultury. Dopis přečetl na IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů Václav Havel a mohl být otištěn, stejně jako většina ostatních sjezdových příspěvků, až v průběhu Pražského jara 1968. Viz *IV. sjezd Svazu československých spisovatelů (Protokol)*. Praha 1968, s. 136n.

8) Miloslav Brůžek byl místopředsedou Výboru pro kulturu a informace při Ministerstvu kultury.

9) Jiří Purš, od 1. října 1969 ústřední ředitel Československého filmu.

10) Okolnosti vzniku FITES detailně viz Jarmila Cysařová, *FITES a moc. První léta Svazu československých filmových a televizních umělců*. Praha 1997.

- 11) Liehm byl vyloučen na zasedání ÚV KSČ (26. 9. – 27. 9. 1967) společně se spisovateli Ivanem Klímou a Ludvíkem Vaculíkem. „Potrestání“ byli i další proreformní spisovatelé: Jan Procházka byl „uvolněn“ z funkce kandidáta ÚV KSČ, Pavlu Kohoutovi byla udělena důtka s výstrahou a s Milanem Kunderou bylo zahájeno disciplinární řízení.
- 12) Viz pozn. 7.
- 13) Blíže se tímto tématem zabývala Jarmila C y s a ř o v á, *Pokus o občanské společenství. FITES 1965 – 1970*. Bez místa vydání, FITES 1994.
- 14) O pokusech zastavit časopis Film a doba viz tamtéž, s. 39.
- 15) Konference proběhla ve dnech 29. a 30. března 1968.
- 16) Film se natáčel v létě 1968 pod režijním vedením Jana Schmidta, po sovětské invazi byl dokončován v napjaté atmosféře. Premiéru měl v září 1969. Viz Václav B ř e z i n a, *Lexikon českého filmu. 2000 filmů 1930 – 1996*. Praha 1996, s. 179.
- 17) Blíže se tímto tématem zabýval Antonín J. L i e h m, *Od kultury k politice*. In: *Systémové změny*. Köln 1972, s. 179.



*Dvoj pohled***Tanec ako otváranie svetov**

Mám tu hovoriť o Minnelliho filme AMERIČAN V PARÍŽI, dovoľte mi však začať niekým a niečím iným. Roku 1988 urobila Claire Parnetová s Gillom Deleuzom televízny cyklus rozhovorov nazvaný *Šľabikár (Abécédaire)*. Východiskom Deleuzových úvah je tu vždy nejaká téma, daná jedným alebo dvoma slovami, pričom témy postupujú podľa abecedy. Film sa priamo medzi týmito témami neobjavuje, to však vôbec neznamená, že by sa k nemu Deleuze vo svojich odpovediach neobracal, naopak, hovorí o filme pri viacerých príležitostiach. Jedna z nich sa mi javí veľmi príznačná pre jeho chápanie filmu: Deleuze sa k filmu obráti vtedy, keď príde na rad písmeno I a s ním „Idea“. Už tesne predtým, pri rozprávaní na tému „Dejiny filozofie“ vysvetlil, čo rozumie týmto pojmom. Podľa neho idea vôbec nie je čosi abstraktné, je to vec, ktorá nie je ničím iným, iba sebou samou; napríklad matka, ktorá by bola iba matkou, a nie manželkou, a nie sestrou, a nie dcérou atď. Idea, to je potom vec vo svojom čírom stave. Filozofi tvoria idey v podobe pojmov a veľkí filozofi sú veľkými práve preto, lebo vytvorili a rozvinuli veľké pojmy. Keď však vzápätí Deleuze prejde priamo k téme „Idea“, nechce vyzdvihovať filozofov a ich tvorbu pojmov; pripomína, že idea preniká celou oblasťou tvorivých aktivít a že tvorí, znamená mať ideu. Príklad pre ideu vedenú tvorivú aktivitu nachádza potom Deleuze vo filme: uvádza amerického režiséra Vincenta Minnelliho.

To niekoho môže prekvapiť, pretože Minnelli rozhodne nie je z tých režisérov, ktorí sa zamerali na tvorbu intelektuálne náročných filmov. V štyridsiatych rokoch sa uviedol ako režisér muzikálov, na začiatku päťdesiatych rokov v hollywoodskych produkciách otvoril obdobie tzv. rodinných filmov, vzápätí nakrútil jeden z najúspešnejších muzikálov, šiestimi Oskarmi ovenčený film AMERIČAN V PARÍŽI. Ani jeho ďalšie filmy, vrátane SMÄDU PO ŽIVOTE sa neodchyľujú od základného zámeru osloviť široké publikum. Skrátka, úspešný hollywoodsky režisér, ktorý skoro každým svojím filmom ašpiroval na Oskara. A predsa ho Deleuze uvádza ako príklad tvorcu, ktorého dielo nám pomôže pochopiť, čo sú to idey a aká je ich funkcia v umení. A Deleuze sa pri odôvodňovaní tohto zaradenia odvoláva nielen na Minnelliho náročnejšie diela, ako ŠTYRIA JAZDCI APOKALYPSY, ale aj na jeho muzikály a výslovne pripomína Gene Kellyho.

Stojí za to všimnúť si, čo Deleuze na Minnelliho filmovej tvorbe zaujalo. Podľa neho je to tvorca, ktorý sa v celom svojom diele, či už išlo o komédie alebo o tragédie, nechal viesť jedinou ideou a ustavične sa pýtal: Čo to znamená byť chytený v niekoho sne? ŠTYRIA JAZDCI APOKALYPSY túto ideu rozvíjajú zachytávaním ľudí v nočnej more vojny; iné jeho filmy zasa ukazujú, čo to znamená byť chytený v dievčenskom sne.

V podobnom zmysle sa Deleuze o Minnellim vyjadruje v knihe *Obraz-pohyb*: „Jeho dílo, jak hudební komedie, tak také každý jiný žánr, sledovalo neodbytné téma postav doslovně

absorbovaných jejich vlastným snem, a zejména snem o druhém a minulostí druhého [...], snem síly Druhého [...]. V celém jeho díle se sen stává prostorem, asi jako pavučina, jejíž místa nejsou ani tak stvořena pro snílka samotného, jako spíše pro živoucí kořisti, které přitahuje.“¹⁾

Teraz už môžeme trochu lepšie pochopiť, prečo Deleuze tohto režiséra kvalifikuje ako tvorcu idey. V jeho chápaní idea vôbec nemusí obsahovať niečo hlboké, intelektuálne a intelektuálne. Mať ideu, to znamená sústrediť sa na jednu vec a vylúčiť z nej všetky ostatné aspekty a vzťahy, ktoré v bežnom svete zvyknú tlmieť, otupovať, kontaminovať jej charakter. Takouto ideou môže byť sen a situácia toho, kto je v ňom chytенý. Dobře si všimnime, že Deleuze o Minnelliho sne, o tejto jeho idei hovorí ako o priestore. Zatiaľ čo pri prvej definícii idey sa nám celý postup jej tvorby mohol javiť ako vylučovanie a ochudobňovanie zamerané na získanie čistého, no dematerializovaného extraktu, teraz sa ukazuje, že výsledok má svoje špecifické priestorové charakteristiky. Tvorba ideí je v tejto modalite tvorbou priestorov. Ba čo viac, je to tvorba svetov.

V druhom dieli svojej knihy o filme hovorí Deleuze o Minnelliho snoch ako o svetoch: „U Minnelliho je každý svet, každý sen uzavretý do seba samého, uzavretý do toho, čo obsahuje, vrátane snívajúceho. Má svojich somnabulistických väzňov, svoje leopardie ženy, svojich strážcov a svoje sirény.“²⁾ Minnelliho idea je síce čistým produktom, z toho však vôbec nevyplýva, že by bola prázdna, beztvár a bezfarebná; naopak, je to žiarivý svet obývaný množstvom postáv.

Ide teraz o to, ako budeme chápať tieto zvláštne existencie a ich výskyt v tomto svete. Vieme už, že sú v ňom chytенé, že ich tento svet „obsahuje“: ako sieť pavúka zachytáva a „obsahuje“ muchy, ako väznica zachytáva a „obsahuje“ väzňov. Tieto prirovnania nám bezpochyby môžu priblížiť myšlienku, že tvorba ideí je zároveň tvorbou svetov, je v nich však aj čosi zavádzajúce a treba ich hneď korigovať. Tým, čo treba korigovať, je predstava nehybnosti, ktorú tieto prirovnania navodzujú. Zaiste, vzhľadom na vylúčenie všetkých externých faktorov musíme pripustiť, že ten, kto je chytенý v sne, sa ocitol v istom druhu väzenia. To však nijako neznamena, že by ohraničený priestor, ktorý sa takto stal jeho svetom, bol nevyhnutne nehybný. Práve naopak, z tohto obmedzenia sa dá vyťažiť dynamika, ktorá je vo svojej podstate dynamikou tvorby svetov.

AMERIČAN V PARÍŽI je skvelým príkladom takéhoto uzavretia, z ktorého sa stala tvorba svetov. Môžeme tu sledovať, ako sa Minnelliho filmový sen „explikuje“ pohybom medzi svetmi. Deleuze nás upozorňuje, akú dôležitú úlohu v tomto prechádzaní medzi svetmi hrá tanec: „Pluralita svetov je prvým veľkým Minnelliho objavom, je to jeho astronomické postavenie vo filme. Ako však prejsť s jedného sveta do druhého? To je jeho druhý objav: tanec už nie je iba pohybom vo svete, ale prechodom z jedného sveta do druhého, vtrhnutím a prieskumom.“³⁾

Gene Kelly svojimi elegantnými a pritom dynamickými tanečnými pohybmi plynulo a zároveň tak trochu brutálne prechádza z jedného sveta do druhého. A týmto prechodom zodpovedá prechod od jedného obrazu k druhému alebo, lepšie povedané, tieto prechody

1) Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000, s. 145n.

2) Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris 1985, s. 85.

3) Tamtiež.

medzi svetmi sú prechodmi medzi obrazmi. Idea, ktorou sa režisér nechal viesť a ktorá unáša postavy jeho filmu, dostáva v pohyboch tanečníka podobu ustavičného otvárania nových a nových svetov.

Nositeľom tohto dynamizmu je postava tanečníka alebo, lepšie povedané, tancujúceho maliara: je to Američan, teda reprezentant Nového sveta, skutočne nové svety však prišiel objavovať do Paríža. Nechýba mu razancia a priamočiarosť, ani na chvíľu však nepochybujeme, že v tomto mužnom tele bije citlivé srdce. Otvára sa pred ním svet parížskej bohémy i svet drahých hotelov, svet detských predstáv i svet ženských túžob. Do každého z nich vstúpi, na skok sa v ňom zdrží, aby vzápätí preskočil do nejakého druhého. Tak sa rozvíja jeho roztancovaný sen o Paríži, o maliarstve, o láske. Nezaobíde sa to však bez komplikácií. Na chvíľu sa dokonca zdá, že jeho prienik do tohto univerza sa skončí neúspechom. Hrozba rozchodu s milovanou ženou Jerryho natoľko zneistí, že začne pochybovať o zmysle svojho parížskeho pobytu a odrazu sa pred týmto mestom cíti veľmi zraniteľný. Mesto, ktoré sa dovtedy otváralo pred jeho energickými gestami, sa odrazu premení na nehybné prostredie stiesňujúce svojou nadmernou krásou. Opúšťa ho jeho láska a on trhá kresbu, na ktorej zachytil typickú parížsku scenériu. Gesto trojnásobného sklamaní, trojnásobného rozchodu. Znehybnel, jeho sen ho už nepoháňa dopredu. Našťastie, je to len chvíľa. Roztrhnutý obraz sa skladá a premieňa sa na scénu, do ktorej znovu vstupuje tanečným krokom. Prebúdza sa v ňom tanečník otvárajúci svety maliarskeho umenia. K záveru filmu nás vedie dlhá tanečná sekvencia, v ktorej defilujú výjavy z diel veľkých francúzskych maliarov. Keď sa po jej skončení vrátíme k maliarovi Jerrymu, sme svedkami toho, ako sa vracia jeho milovaná a padajú si do náručia. Američan sa zmieril s Parížom, maliar sa vrátil sa do svojho prostredia a aby nechýbalo ani to najdôležitejšie, zamilovaný môže objať svoju vyvolenú. Trojnásobný happyend.

Pravdaže, v takomto podaní to všetko vyznieva veľmi melodramaticky a asi to také naozaj aj je, veď tu nechýbajú roztúžené pohľady, zábery na rozvievané karnevalové konfety a lepenkové kulisy. Ruža na zemi, ruža zdvihnutá zo zeme, ruža vo veľkom detaile. Ak si všimame dejovú osnovu, bude pre nás AMERIČAN V PARÍŽI jednou z nespočetných variácií na tému zrodenej, skúšanej, stratenej a napokon nájdenej lásky. Ak sa zameriame na jednotlivé zábery tohto filmu, nájdeme v nich poľahky potvrdenie pre predpoklad, že konvenčnej schéme zodpovedá konvenčný inventár obrazových prostriedkov. V jednom i v druhom prípade však prestávame vnímať účinky, aké v tomto filme vyvoláva pohybujúce sa, hovoriace, spievajúce a predovšetkým tancujúce telo Gene Kellyho. Znehybnenie pohybu v schéme alebo v jednotlivom obraze nám potom nedovoľuje pochopiť, že tento film je o otváraní svetov.

Američan, ktorý svoj sen o otváraní nových svetov sníva v Paríži. To je len jeden z paradoxov, s ktorými tento jednoduchý melodramatický príbeh prichádza. Oveľa zaujímavejší paradox spočíva v skutočnosti, že snívanie tohto sna je tu neoddeliteľné spojené s telom a jeho pohybom. Ak sa sen nemá rozplynúť, ak z neho má byť svet a otváranie nových svetov, musí sa stať snom tela. A asi by sa z toho dalo odvodiť aj poučenie o ideí jej možnosti uskutočňovať sa. Kto by to bol od tohto hollywoodskeho muzikálu čakal.

Miroslav Marcelli

*Dvoj pohled***Američan v Paříži čili skutečnost v muzikálu**

Rozumem vzato je filmový muzikál jako slepenec nejrůznějších žánrů a stylů v barvě Technicoloru spíše přečin proti estetice než zdárné naplnění jejích principů. A vzato historicky představuje dokonce nepřehlednou, protože asymetrickou spleť příčin a následků: zjevně sice navazuje na úspěšné jevištní muzikály broadwayských divadel, ale je to navazování jaksi obousměrné, protože právě jejich popularita mohla být jednou z příčin „objevu“ zvukového filmu. Což by pak znamenalo: představa, podle níž si zavedení zvuku do filmu, vyžádal imperativ realismu, je přinejmenším chatrná, ne-li zcela mylná. Právě klasický hollywoodský muzikál totiž přináší četné doklady toho, že věrná reprodukce reality není nějaká bezpodmínečná podmínka filmového média: pohyb kamery, jímž se film již v počátcích odpoutal od pouhého zaznamenávání divadelních představení, se vzápětí stává součástí choreografie; muzikál však vniká i do příběhu samého, neboť ten velmi často líčí vznik jevištní inscenace od hledání hudby a stylu přes urovňování složitých vztahů mezi herci až po první zkoušky, tedy vypráví celé ono drama, které předchází uvedení muzikálu na scéně (příklad v tomto ohledu nejvýmluvnější je slavné ZPÍVÁNÍ V DEŠTI). A nadto se ve filmovém muzikálu houfy vedlejších postav (různé sbory) stávají tvárným materiálem živých obrazů, dokonce sousoší a vhodná pozice kamery pak choreografii mění v živý ornament. Jestliže tedy filmový muzikál představuje nějaký problém, který je třeba myslet, je to především problém integrace nespočetných prvků, příslušných k nejrůznějším uměleckým druhům.

Na tomto zjištění by nebylo nic nového a vlastně ani nic zajímavého, kdyby nebylo muzikálu Vincente Minnelliho AMERIKAN V PAŘÍŽI. Neboť Minnelliho film onu heterogenitu složek ještě umocňuje a současně s tím zcela obnažuje asymetrii mezi filmovým médiem a zdánlivě tak přirozeným imperativem „realismu“. Příklad nejvýmluvnější: Minnelli pracuje suverénním způsobem s barvou, ale snad všechny jeho barvy bez výjimky mají původ ve výtvarném umění, tedy barevnost filmu spíše zdůrazňuje tendenci k de-realizaci, která je pro muzikál patrně charakteristická. Ulice pařížského Monmartru, jež byla postavena v kalifornském studiu MGM a kterou divák do filmu vstupuje, opakuje „bílé období“ nejslavnějšího malíře této čtvrti Maurice Utrilla, o němž je však známo, že za předlohy ke svým obrazům často používal pohlednice (vzpomeňme, jak často připomínají Minnelliho „introdukce“ do scén v ZIEGFELD FOLLIES či do obrazů-ročních období ve filmu SETKÁME SE V ST. LOUIS právě bohatě kolorované a dekorované pohlednice).

Věc je očividně mnohem komplikovanější, než se na první pohled zdá. Možná, že klíč je nakonec někde jinde, možná že je skryt v samém začátku AMERIKANA V PAŘÍŽI, totiž v tom, jak se v této utrillovské ulici představují divákům jeho protagonisté. Malíř Jerry Mulligan zůstal po válce v Paříži, protože je to Mekka moderního umění, a proto se nelze

divit, nazývá-li toto město svým *domovem*, zatímco skladatel Adam Cook snáší život neznámého umělce poněkud úkorně a trpí naopak *steskem po domově*. Titul „Američan v Paříži“ pak rovnou měrou shrnuje obojí: pocit domova i domácí nemoc (*homesickness*), návrat domů i exil. Ale to není jen podklad zápletky (jednoduché tak, že ani nestojí za zmínku), nýbrž je to rovněž a především označení velkého kulturního tématu, o jehož literární ztvárnění se zasloužil právě americký Evropan Henry James: dvojí původnost Nového světa promítá na jedné straně do konfrontace typicky amerického a typicky evropského pohledu na jeden a týž „příběh“ a na straně druhé do protikladu nevinnosti a zkušenosti, romantického a avantgardního umění. Jenže „chuť života“, kterou všechny jeho postavy hledají, spočívá právě v této heterogenitě.

Minnelli jako by toto velké kulturní téma přenesl z příběhů do kompozice, dokonce do filmového obrazu: různost opouští rovinu protikladu a tříští se v zrcadlové hře, která pohledy násobí a zároveň otevírá prostor imaginarity. To je ono zrcadlo, v němž se vyjevuje Baurelova představa Lise Bouvierové, zrcadlo, které neodráží nic skutečného, nýbrž pouze rámuje tříšť „pohledů“ (jimž vždy odpovídá jiný taneční styl, jiný kostým a zejména jiné barevné ladění), a tedy celá tato sekvence nutně končí otázkou: a jaká je Lise doopravdy?

Již v tomto momentu se různorodost poprvé nikoli zcelí, nýbrž propojí: zrcadlo, jež rozkládá do aspektů a *současně* je prezentuje, je ale také šifra filmové montáže, která je synekdochou nejen filmového obrazu, nýbrž filmu vůbec. Toto propojení různých pohledů pak naznačuje i možnou odpověď na problém integrace, kterou však pochopíme teprve tehdy, když si uvědomíme, jakým způsobem Minnelliho muzikál toto tázání formuluje: odpověď totiž zní, že problém integrace je třeba řešit jako problém *domova*. Neboť domov je místo, jež zaručuje koexistenci různého a zároveň s tím i identitu jako základ reality reálného. A otázka po domově je pak v poslední instanci i otázkou po realitě, na kterou Minnelli odpovídá *muzikálem*.

Rozrůzněná identita Lisy totiž velmi přesně odpovídá různosti žánrů, které do sebe muzikál neustále vtahuje: příběh, zpěv a taneční čísla, barvu – vyprávění, divadlo, operetu, music-hall, jazz a one-step, malířství, architekturu i sochařství. Otázka, po jednotě různorodého (problém integrace), jež je otázkou po tom, kde je reálný základ této různorodosti, je otázka, jež zní: kde je domov *všech (těchto) žánrů*?

Minnelliho filmové muzikály se pak všechny jeví jako různé verze odpovědi na stále stejnou otázku, které pracují stále stejnými nástroji: synekdochou a analogií. Ve filmu SETKÁME SE V ST. LOUIS se domov vlastně manifestuje teprve v ohrožení exilem, takže synekdocha zde má podobu vztahu maloměsta k velkoměstu (čehož analogií jsou roční doby ve vztahu ke kosmickému času): hrozící ztráta domova (znehodnocení lokálního) je zažehnána světovou výstavou v St. Louis: domov se stal synekdochickým i analogickým korelátem světa. V ZIEGFELD FOLLIES je v popředí synekdocha jako princip množování, který lze uzavřít pouze rámcem revue (synekdocha jednoho z klasických kompozičních principů muzikálu), ač ani zde nechybí komplementární princip analogie, protože revuální sled scén se odehrává jako projekce Ziegfeldových vzpomínek do přítomnosti, jež je analogií jeho imaginárního světa.

AMERIČAN V PAŘÍŽI je však film nejdůslednější, neboť ona „chuť života“, spočívající v různosti a v napětí mezi domovem a steskem po domově, zde jednoznačně dominuje

nad happy endem banálního příběhu. Synekdocha stejně jako analogie jsou hledáním domova, protože jsou hledáním reality jako společné půdy všech možných podob reality. A to platí nejen o postavách příběhů či místech, na nichž žijeme, to platí i o různých uměleckých žánrech: každý jako by chtěl být výrazem reality jako celku, a vždy je jen jedním žánrem mezi mnoha jinými. Každý žánr trpí steskem po domově a hledá místo, kde by přestal být synekdochou. Minnelliho lék na tento stesk žánrů po domově je ovšem nepřímý, protože je jím analogie k barvě. Barva je totiž různost (a exil různého vzhledem k absentující jednotě) v dvojím ohledu: jako kontrast a jako odstín. Jedno však není v synekdochickém vztahu k druhému; jsou to analogie a dohromady vytvářejí to, co by bylo lze nazvat *barevností*. A právě barevnost je domov.

Je-li tomu tak, je jasné, co chtěl Minnelli svým AMERIČANEM V PAŘÍŽI říci: domovem všech žánrů je filmový muzikál.

A skutečnost, v níž jsme doma, ač neustále sužováni steskem po ní, není nic jiného než pestrá barevnost reality, jejíž esencí je *chuť života*.

Je ovšem pravda, že do této barevnosti lze vstoupit pouze obrazem, to jest analogií k imaginaritě. Ale právě proto je skutečnost jakožto synekdocha sebe samé tak bohatá.

Pravda Minnelliho muzikálu je tedy v tomto: realita jako analogie imaginarity má svým místem *Erehwon*, totiž ono *Nowhere*, které je *now there*. A to je také smyslem oné závěrečné féerie, v níž se realita stává zrcadlem sebe samé a rekapituluje v rovině imaginarity odpověď na otázku: a jak se to má s domovem doopravdy?

Miroslav Petříček jr.

Američan v Paříži

(*An American in Paris*)

Metro-Goldwyn-Mayer, 1951 (USA)

Režie: Vincente Minnelli. **Námět a scénář:** Alan Jay Lerner. **Kamera:** Alfred Gilks (baletní scény: John Alton). **Střih:** Adrienne Fazan. **Hudba:** George Gershwin. **Výprava:** Preston Ames, Cedric Gibbons. **Architekti:** F. Keogh Gleason, Edwin B. Willis. **Kostýmy:** Orry-Kelly, Walter Plunkett, Irene Sharaff. **Zvuk:** Douglas Shearer. **Zvláštní efekty:** Warren Newcombe, Irving G. Ries. **Produkce:** Arthur Freed, Roger Edens.

Hrají: Gene Kelly (Jerry Mulligan), Leslie Caron (Lise Bouvier), Oscar Levant (Adam Cook), Georges Guétary (Henri Baurel), Nina Foch (Milo Roberts) ad.

Obzor

Teorie, kritika nebo osobní strategie?*(Několik poznámek ke knize o Derridovi a filmu)*Peter Brunette – David Wills: *Screen/play. Derrida and Film Theory.*

Princeton University Press, Princeton 1989, 210 stran.

Rád bych začal osobní poznámkou. Text, který následuje, měl být recenzí na knihu *Screen/play* Petera Brunette a Davida Willse. S touto myšlenkou jsem začal jejich monografii číst, s přáním napsat recenzi jsem si dělal poznámky a rozvrhoval práci. Teď mám však problémy začít. Na jedné straně pramení mé rozpaky ze stále silnějšího pocitu, že nejsem kompetentní psát o této knize zabývající se jedním dechem Derridou a filmovou teorií – částečně kvůli Derridovu jménu, částečně kvůli filmové teorii. Tento pocit však nespočívá pouze v nedostatečné znalosti Derridova psaní, filmu nebo filmové teorie má nejistota vychází z opakovaného selhání nad některými pasážemi *Screen/play*, kterým jsem prostě nebyl schopen porozumět, kdy jsem buď nechápal smysl některých vazeb v textu nebo nedokázal vyčíst sdělení, které bych mohl odmítnout, přijmout nebo nad ním alespoň pokrčit rameny. Mé čtení Brunettovy a Willsovy knihy připomínalo chůzi po zledovatělém chodníku – po několika opatrných krocích, kdy se již zdálo, že chápu to, co se mi říká, následovalo uklouznutí a rozčarování: nejčastěji náhle, bez varování, aniž bych měl dojem, že předchozí výklad dospěl ke svému závěru, přešli oba autoři k novému problému, jindy jsem zase nebyl schopen vztáhnout to, co jsem právě četl, k tomu, co stálo na předcházejících dvou stranách. Chtěl bych být přesný. Má nejistota se netýkala tolik obsahu jednotlivých odstavců, ale mnohem více jejich kontextu, způsobu, jakým na sebe navazují, povahy rámce, v němž jsou zasaženy, smyslu a cíle, ke kterému by měly směřovat. Přestože to, co popisují je jistě třeba z velké části připsat na vrub mé neznalosti, hlouposti či příliš malé vstřícnosti, věřím, že můj zmatek není pouze osobní záležitost, která není relevantní hodnocení *Screen/play*, ale je vyprovokován nějakou vlastností Brunettova a Willsova výkladu, kterou však nejsem schopen identifikovat a zhodnotit. (Jsou to přítomné chyby, záměr autorů, záměrné chyby?) Navíc je tu, zdá se, další a snad důležitější problém. Problém jak vůbec psát o *Screen/play*, jak zvnějšku a z jiné perspektivy hodnotit text, který tak zdůrazňuje Derridovo zpochybnění hranice mezi užitím a zmíněním jazykového výrazu, mezi citací a interpretací, mezi jménem a jménem jména, jazykem a metajazykem. Je vůbec legitimní nárok vytvořit recenzi, kritický metatext, tváří v tvář Brunettovu a Willsovu prohlášení, že psaní či výpověď nemůže být nikdy pouze popisem, reflexí nebo analýzou, ale že je vždy zároveň a především rozšiřováním a pokračováním analyzovaného textu? Jakkoli jsou však takové úvahy zásadní a mohou, platí-li zmíněná Brunettova a Willsova teze, v důsledku problematizovat samu možnost recenze *Screen/play*, nebyly pro mě a tuto trochu hloupou situaci rozhodující: proč text, který následuje není recenzí, ale spíše osobním svědectvím čtenáře, je dáno něčím jiným. Nejsem si jistý, že jsem dokázal vymezit linii argumentace ve *Screen/play*, téma a zájem autorů studie – neumím rozhodnout, kterých prvků se držet, abych jejich knihu adekvátně charakterizoval.

Motivace obou autorů se mi, i podle toho co sami říkají v předmluvě, zdála být jasná. Je jí snaha vztáhnout a aplikovat Derridovy texty a pojmy na oblast filmu a filmové teorie, třebaže se Jacques Derrida filmem nikdy explicitně nezabýval. V tomto smyslu jsem četl *Screen/play* především jako

knihu o filmu a ne o Derridovi, jako knihu, která se nesnaží vtáhnout film, filmovou teorii, pojem filmu nebo slovo „kinematografie“ do Derridova myšlení, ale která využívá obsahu a strategie jeho textů při uvažování o filmu. Proto se chci i v následujících odstavcích zaměřit především na otázky filmu, které Brunette s Willsem ve *Screen/play* tematizují, a z tohoto hlediska jejich knihu posuzovat. Téměř úplně tak pominu roli rétorických figur v jejich textu (název knihy, kde lomítko rozděluje jedno slovo ve dvě, obdobně ambivalentní názvy kapitol, grafická úprava páte kapitoly...) a o Derridovi budu psát pouze v souvislosti se Brunettovými a Willsovými závěry týkajícími se filmu a filmové teorie.

Kniha je rozdělena do šesti kapitol. Zatímco první kapitola stručně představuje Derridovo myšlení, druhá konfrontuje s tímto rámcem současné proudy ve filmové teorii. Jádrem Brunettových a Willsových názorů na film, které obsahují třetí, čtvrtá a šestá kapitola, je proloženo intermezzem, v němž Brunette a Wills v paralelní analýze Truffautova filmu *NEVĚSTA BYLA V ČERNÉM* (1967) a Lynchova *MODRÉHO SAMETU* (1986) demonstřují svůj způsob čtení konkrétních filmových děl. Už z tohoto krátkého výčtu je patrné určité napětí. Třebaže Brunette s Willsem jednoznačně odmítají chápat svou knihu a zvláště pátou kapitolu jako interpretační kuchařku pro milovníky dekonstrukce a zaměřují se především na problematiku filmu-média, filmu-instituce, povahu filmového obrazu, text i témata *Screen/play* se mnohdy dotýkají interpretační praxe a filmové kritiky – patrné je to především ve druhé kapitole. Ve světle téže kapitoly, v níž hodnotí a kritizují tradiční teoretické přístupy k filmu, pak vyvstává otázka po povaze Brunettova a Willsova projektu, který oni sami v předmluvě opatrně charakterizují jako „zkusmé vymezování pojmového rámce [racionalization] pro určitý pohled na současnou filmovou teorii a pro určitý nový přístup k filmovým textům“. Ve *Screen/play* jako by byla obsažena dvojí perspektiva, která zasahuje na jedné straně zkušenost s konkrétním filmovým textem, na druhé straně metody a způsoby přístupu k nespécifikovaným filmovým textům tak, jak se konstituovaly ve vývoji filmové teorie. Třetím bodem, který vstupuje do hry, je Derrida a jeho myšlení. To, s čím mám největší problémy, je vymezit vztahy v rámci tohoto trojúhelníkového schématu. Napsali autoři *Screen/play* text, v němž na základě konkrétní divácké zkušenosti „zkusmo vymezují“ svůj teoretický aparát, jež pak koreluje s Derridovými pojmy? Nebo to jsou Derridovy texty, které poskytují pojmovou výbavu – prizma, skrze něž je třeba se dívat na filmovou teorii a filmy? Nebo jsou ve *Screen/play* podstatně jiné kombinace a jiné vztahy? Tyto otázky se při čtení této knihy nezbytně neustále vracejí a odpověď na ně je rozhodující. Koneckonců všechny jsou jen ozvěnou zásadního kroku, který Brunette s Willsem museli udělat, než začali psát – odpovědět na to, jaký vztah je mezi Derridovým psaním a uvažováním o filmu.

Oba autoři charakterizují Derridovu pozici tak, jak se to obvykle dělá (a jak to ostatně někdy dělá i on sám)¹⁾ – jeho vztahem k lingvistice Ferdinanda de Saussure. Saussure ve svém projektu mimo jiné zpochybnil tradiční vymezování jazyka jako nomenklatury, které pro konstituci smysuplného výrazu považovalo za zásadní vztah mezi výrazem a jeho významem, „vertikální“ vztah, jenž byl chápán jako zcela nezávislý na „horizontálních“ vztazích mezi jednotlivými výrazy. Saussure naopak upřel svou pozornost právě k těmto vztahům mezi výrazy v rámci jazykového systému. Pro povahu smysuplného výrazu je ze saussurovské perspektivy podstatná jeho pozice a jeho fungování v poli znaků a nikoli nějaký jeho inherentní substantiální vztah, který by vztahoval právě tento výraz k jeho významu. Takové „vztahy“ (tj. fakt, že daný výraz má nějaký význam, že je smysuplný) se naopak vytvářejí až v rámci fungování znakového systému – smysuplné výrazy nemohou existovat samostatně jako izolované jednotky bez ohledu na ostatní smysuplné výrazy,

1) Jacques Derrida, *Sémiologie a gramatologie. Rozhovor s Julií Kristevou*. In: T ý ž, *Texty k dekonstrukci*. Bratislava 1993, s. 32 – 47.

jsou pouze uzly ve struktuře. Proto nelze oddělovat a uvažovat odděleně výraz a jeho význam, označující a označované. Derrida ze Saussurových úvah vyšel a do značné míry je zradikalizoval. Tím, že stejně jako Saussure upozorňuje na neredukovatelnost, nepřekročitelnost znaků, napadá představu významu jako koherentní entity, nezávislé na systému znaků, kterou by bylo možné nazít a bezprostředně, tj. nezprostředkovaně, pochopit. Derrida však zároveň zpochybňuje a ve svých textech neustále rozpouští hranici, kterou Saussure vedl mezi označujícím a označovaným – do inteligibilní oblasti významu se tak propadá materialita označujícího. Podle Derridy znaky neustále problematizují smysl, který vyjadřují, oddalují komunikovaný obsah už tím, že vstupují mezi mluvčího a adresáta, do celého procesu komunikace vnášejí nečistotu, ruchy, nemotivovaný neintencionální šum. A stejně tak jako nedává smysl hovořit o významu bez ohledu na slovo, které jej vyjadřuje, nedává smysl uvažovat o něm bez ohledu na tvar tohoto slova, na jeho rytmus a chuť, na počet hlásek, z nichž se skládá, na grafický tvar liter, z nichž je možné ho tisknout, a na jejich rozmístění na listu papíru.

Screen/play je pokusem uplatnit saussurovsko-derridovskou strategii na poli filmu. Brunette s Willsem zpochybňují představu filmu jako průzračného a tudíž už z definice pravdivého média, jako prostředku, který dokáže reprodukovat samu realitu. Tedy na jedné straně představu filmu jako toho, v čem jsou zobrazené předměty, postavy a děje tvořící obsah plátna identické s předměty postavami a ději před kamerou, a co umožňuje divákovi střetnout se bezprostředně s tím, čemu čelil filmař v průběhu natáčení. Toto pojetí filmu, které se skutečně do jisté míry nabízí – film je výjimečný tím, jak přímočarý je v něm vztah mezi obrazem a tím, co reprezentuje, světlo, které dopadá na filmový pás a vytváří fotografický obraz je totéž nezdeformované, pouze objektivem kamery zkoncentrované světlo, které se odrazilo od snímaného tvaru – oba autoři odmítají. Povaha filmového obrazu totiž nespočívá v neoddělitelnosti filmového políčka od předmětu, který zachycuje – film není fotografie. Filmový obraz není založen na snímání materiálních otisků předmětů, ale na iluzivním představení těchto předmětů jako (časoprostorových) celků, kterého může dosáhnout jen tím, že každou vteřinu této iluze rozloží do série čtyřiačtyřiceti nepatrně se lišících obrazů. Nejde však pouze o technologii filmu a fyziologii lidského oka, neboť pro uchování integrity zobrazovaného je často třeba přeostrit, použít jiný objektiv, změnit úhel kamery, stříhat a skládat různé série filmových políček. Film není založen na reprezentaci – zobrazuje konstrukce a není v tomto konstruování ničím omezen. Brunette s Willsem tak na jedné straně postupují jako Saussure, když kritizoval lockovské pojetí významu jako nezávislé na systému znaků uchopitelné entity. Jako on zdůrazňují roli toho, co jsem výše nazval „horizontálními vztahy“ – v případě filmu roli vazeb mezi záběry, prolínání, střihu, oproti „vertikálním vztahům“ – zobrazování mizanscény. Pro film není konstitutivní identita snímaného předmětu, ale síť diferencí mezi jednotlivými obrazy na filmovém pásu. Není tedy divu, že v knize se na několika místech s uznáním hovoří o Ejzenštejnovi a jeho montáži atrakcí, naopak tím, kdo je nejvíc bit, je André Bazin.

S touto kritikou „reprezentačního“ chápání filmu se na stránkách *Screen/play* spojuje výsostné Derridovo téma o kterém jsem se už zmínil: problematizace významu, obsahu sdělení či obrazu jako něčeho koherentního, jednoznačného a beze zbytku komunikovatelného. Centrální a nejpodstatnější část Brunettovy a Willsovy knihy tvoří právě derridovský postup, totiž vyhledávání a analýza prvků, které jsou inherentně obsaženy ve filmovém obraze, v použité technologii nebo v procesu vnímání filmu, které svou přítomností mohou vyvolávat asociativní pohyb, jenž nerespektuje meze, okraje, gramatiku, kategorie či ideu homogenních celků, jejichž jsou částí. Pohyb, který paradoxně rozehrává části proti jejich celkům, v němž části bobtnají a celky vysychají, kdy se charakteristické rysy obracejí proti charakteru, který konstituují. Body a linie se stávají trhlinami, myšlenky a intence, které formovaly obrazy a garantovaly jejich tvary, jsou právě těmito tvary rozptylovány.

Základní linii *Screen/play* tak tvoří série derridovských analýz přenesených z oblasti literárních textů na pole filmu. Například ve čtvrté kapitole se Brunette s Willsem zabývají problematikou, které se Derrida mnohokrát explicitně věnoval, otázkou signatury jako hranice textu či díla, místa, které již do samotného díla nepatří, ale vztahuje se k němu a komentuje ho – signatura je vposledku metajazykové gesto, které garantuje tvar smyslu signovaného díla a předloženým jménem vyjadřuje za toto dílo zodpovědnost. Na druhé straně však signatura do textu neustále zvenčí proniká, vynucuje si, aby byla v jeho rámci čtena, je otvorem, který do díla vtahuje autorovo tělo a jeho biografii. Zároveň je to gesto vyjádřené znakem, který musí být možné opakovat – ve filmu, kde signatura může mít i podobu charakteristického stylu, rukopisu režiséra, je běžné, že podobné či identické postupy lze nalézt i ve filmech jiných tvůrců. Přitom nebývá možné rozlišit, kdy se jedná o náhodu, citaci, „vykradení“ nebo prosté převzetí konvence, kdy se jedná o tichý hold.²⁾

Další analýzy už jsou specificky filmové. Čtvrtá kapitola se kromě signatury zabývá problematikou rámu ve filmu, tématem třetí kapitoly je kinematografické plátno. „Rám“ i „plátno“ jsou v tomto kontextu chápány jako zkratky „rétorických figur“, oněch polysémních slov, která Derrida analyzoval (a využíval) ve svých textech. Role a fungování plátna je tak vysvětlována na pozadí textových pasáží z Derridovy *La dissémination* týkajících se slova *hymen*. Toto slovo (které hraje klíčovou roli v Derridově analýze textu, v němž Mallarmé polemizuje s platónským pojetím umění jako nápodoby) může znamenat svazek, sňatek stejně, jako být označením pro panenskou blánu. *Hymen* v rámci (Derridova čtení) Mallarmého textu i *plátno* v kontextu filmu hrají podle Brunette s Willsem stejnou roli. *Hymen* je to, co onou sítí asociací, které vzbuzuje, myšlenkami na závoj, bělost, dotyk i přísné oddělení, problematizuje vztah mezi zobrazováním a zobrazeným, napodobováním a napodobovaným. Podobné otázky vyvolává i plátno – plocha, která tím, že je během projekce přítomna a potlačována, umožňuje, aby se ukázal prostor filmu. Plátno je na jedné straně „nedokonalé okno do světa“, na druhé straně „funguje jako membrána, místo impulsů a artikulace“. *Hymen* i *plátno* jsou dvěma stranami téže mince obojí svou dvojakostí rozleptává hranici „mezi tradičně chápaným obsahem textu a formálními praktikami, které text uplatňuje (s. 83).“

Mezi rozptýlenými trsy analýz ve *Screen/play* lze najít společné rysy. Všechny tematizují hranici a mez, problém vnitřku a vnějšku v nejširším slova smyslu – ať už explicitně jako problém vztahu mezi rámem a obrazem, jako problematiku textu a metatextu v případě signatury nebo zastřeněji v rozpouštění distinkce mezi „obsahem“ a „formou“ v případě plátna. Všechny ohýbají a tříští pojmy, které vymezují film jako nejsnažší a nejméně zkreslující prostředek sdělování – Brunette s Willsem naopak popisují film jako hutné prostředí, které se vsouvá mezi autora a diváka a svou neprůhledností zcizuje a odsouvá zamýšlené sdělení, rozptyluje je v pestré matérii obrazů. Právě v tomto bodě souvisí postup autorů *Screen/play* s Derridovým uvažováním nejtěsněji. Jejich kniha už nepředstavuje filmový obraz jako saussurovskou „myšlenku-zvuk“, ale jako derridovské „písmo“.

Brunette a Wills nabízejí alternativu k obvyklému uvažování o filmu, které je chápáno podle principu analogie. K filmovému dílu se přistupovalo jako k linii, která reaguje na pohyby zobrazených věcí nebo kopíruje autorovy ideje. *Screen/play* navrhuje dívat se na film jako na anagram, nápis, který neustále odkazuje k materiálu, z něhož je vytvořen, který není sám oduševnělý, ale pouze čeká na přečtení. „Anagramatické“ čtení ukazuje film jako texturu nebo tkáň, která není omezena nápodobou skutečnosti ani záměry tvůrců, která umožňuje rozehrávat vlastní

2) V páté kapitole *Screen/play* analyzuje Peter Brunette mimo jiné i roli hitchcockovských motivů v Truffautově filmu.

nemotivované efekty. Když se však ptám, jaký smysl a jakou důležitost Brunette s Willsem svým analýzám připisují, jsem na rozpacích. Abych se vrátil k úvodním odstavcům: není mi prostě z textu jasné, zda je třeba *Screen/play* chápat jako text vyvracející dosavadní filmové teorie, jako text, který formuluje nějakou alternativní teorii, nebo jako text, který se snaží říct něco úplně jiného. Na jedné straně je ve *Screen/play* pozoruhodná pátá kapitola, která nabízí určitou interpretaci celé knihy: ve dvou velmi osobních a nekonvenčních úvahách nad konkrétními filmy se problematizují kategorie obvykle používané v interpretační praxi. Přiznávám, že *Screen/play* jsem četl právě takto, z perspektivy empirické kritiky navykklých schémat, ale taková interpretace jistě není bez problémů. Jaký je například vztah zbytku knihy k páté kapitole? Je to úvod nebo prolegomena, která pokračují i v kapitole šesté? Skutečné obtíže však nastávají při čtení druhé kapitoly, která obsahuje například onu zmiňovanou kritiku bazinovského realismu a určitých historiografických koncepcí a v níž oba autoři používají výrazy zcela jiného kalibru. Bazinovu pozici charakterizují Brunette s Willsem jako skrz naskrz logocentrickou („a striking example of logocentric position“; s. 68), přístup amerických historiků filmu od Cooka, Robinsona a Ellise až po Bordwella s Thompsonovou jako prorostlý teleologickými iluzemi a vzato do důsledku represivní, podporující etablovaný kánon a nepřátelský vůči minoritám a odchylkám, o jeho logocentrismu nemluvě. Bez ohledu na to, jestli jsou Brunettovy a Willsovy interpretace zmíněných teorií správné, či nikoli, zaráží mě především slovník, který používají. Označí-li někdo jakoukoli pozici bez přípravy a nějaké důkladnější analýzy za logocentrickou (což Brunette a Wills rozhodně dělají), může to podle mě znamenat dvojí: používá výraz „logocentrismus“ buď jako nadávku nebo jako popisný termín, který podle jeho názoru skutečně vystihuje charakterizovanou pozici a o kterém se navíc domnívá, že je jasný a všeobecně srozumitelný. Brunetta a Willse ze zlých úmyslů nepodezřívám – jak tedy rozumějí slovu „logocentrismus“? Nevím, a to je celý můj problém s jejich knihou, tedy otázka, jak rozumějí Brunette s Willsem Derridovi a jak je třeba jejich knihu číst.

Logocentrismus je Derridův termín, slovo, které on sám vytvořil a začal používat. Rozuměl by však pod ním to, co pod ním rozumějí, jak se mi zdá, Brunette s Willsem, když nad každou teorií, která ve filmu hledá nějaké koherentní jádro (ať už je tou teorií realismus André Bazina nebo idealismus Dudley Andrew), shovívavě podotknou: „Ano, víme, jen další případ logocentrismu.“? Jestliže je podle nich Derridovo myšlení vymezeno opozicí vůči logocentrismu, znamená to, že Derrida ve svých textech zformuloval nějakou teorii nekoherentnosti či nestálosti, která osvobozuje od logocentrických pout myšlení? Nebo snad ve svém psaní diagnostikuje vnitřní logocentrickou chorobu u jakéhokoli názoru, který by pracoval se slovy jako „význam“, „smysl“, „záměr“? Derrida se o povaze toho, co dělá ve svých textech, mnohokrát vyjadřoval – shodou okolností také v rozhovoru, který s ním oba autoři *Screen/play* vedli v roce 1990. Derrida v něm říká, že jeho zájmem bylo vždy narušit autoritu diskursu, v němž stál text, o kterém psal. Jeho postup přitom neřídila žádná teorie ani metoda: „Vy víte, že miluji slova. Mou největší touhou je vyjádřit slovy sebe sama. Pro mě to zahrnuje i touhu a tělo [...]. To jsem já, historie mých investic a snah. Často mi vytýkají: ‚Vy máte rád jenom slova, vás zajímá jenom váš slovník.‘ Já nechávám slova explodovat, takže se nonverbální objeví ve verbálním. To znamená, že je nechávám fungovat takovým způsobem, že v určitém okamžiku už nenáleží diskursu, tomu, co reguluje diskurs – odtud homonyma, fragmentovaná slova, vlastní jména, která svou podstatou nenáleží jazyku. Tím, že zacházíme se slovy jako s vlastními jmény, rušíme obvyklý řád diskursu, autoritu diskursivnosti.“³⁾ Myslím, že Brunette s Willsem mají pravdu, když tvrdí, že Derridu nelze číst jako filosofa konstruuujícího teorie. Ba co víc, je otázka, nakolik je vůbec možné označit jej za někoho, kdo ve svých textech konstatuje

3) Peter Brunette – David Wills, *Prostorová umění. Rozhovor s Jacquesem Derridou*. „Illuminace“ 10, 1998, č. 3, s. 138.

a popisuje, neboť je jasné, že jeho knihy jsou především performativní, jsou to navýsost privátní gesta.⁴⁾ Jeho psaní začíná rozhodnutím „Dívejme se na slova jako na vlastní jména!“ a pokračuje hrou (hra mívá pravidla, není jen změtí libovolných tahů) s těmito slovy/jména/bytostmi – je jen na Derridovi a jeho čtenáři, kde hra skončí a co se z ní může dozvědět. Je *hymen* pojem, jméno nějakého organismu nebo kategorie, s jejíž pomocí lze klasifikovat? Je tím vším dohromady nebo něčím jiným? Nevím, zda Derridovi rozumím, ale vždycky jsem ho chápal jako někoho, kdo svými gesty a privátními strategiemi vnáší nejistotu do zdánlivě jistých míst, spíš než jako toho, kdo popisuje, diagnostikuje a odhaluje. A právě proto bych ani neviděl Derridu jako autora, který vedle toho, že jako mnoho jiných filosofů dvacátého století upozorňuje na některé zavádějící představy týkající se povahy jazyka a významu, odhaluje logocentrická pouta, v nichž je západní myšlení (a tudíž i určitý typ filmových teorií) nezbytně uvězněno. Vidím ho prostě jako toho, kdo upozorňuje, že tradiční kategorie nejsou ani neproblematické, ani nutné, ani nezměnitelné, a navíc jako toho, kdo upozorňuje velice zajímavě a zábavně. Z takové kritiky ale nevyplývá, že tyto kategorie jsou proto méně vhodné či hodnotné. Jsou stejně dobré jako jakékoli jiné.

Jak už jsem řekl, nejsem si jistý, zda by Brunette a Wills byli ochotni označit svou knihu za „ne-logocentrickou“ ve stejném smyslu, v jakém bych chtěl tento termín připisovat Derridovi. Rád bych četl jejich knihu jako variaci na derridovské téma, jako další z osobních gest či strategií. Některé pasáže *Screen/play* takové čtení umožňují, jiné problematizují. O „rozporu“ mezi druhou a pátou kapitolou jsem se už zmínil, mezi jednotlivými analýzami se toto napětí ozývá také – zatímco některé se odvíjejí od osobních zkušeností a diváckých praktik, jiné jako by popisovaly dialektický pohyb a bujení určitých pojmů, pro který autoři předpokládají určitým způsobem strukturovaný prostor (Derridova?) myšlení. Nedokážu říct, zda je obsah *Screen/play* teorií nebo osobní strategií.⁵⁾ Nedokážu říct, zda je obsah *Screen/play* osobní strategií, která znejišťuje standardní uvažování o filmu, nebo teorií konstatující fakta.

Bez ohledu na mou nejistotu je však třeba zdůraznit, že *Screen/play* obsahuje fascinující pasáže. Vystupují v trsech, znenadání, třeba jen jako krátké odstavce o několika větách obsahující úvahy o žánru ve druhé kapitole, nebo jako dlouhé celky v rámci jednotlivých kapitol – takovým kompaktním celkem je například Brunettovo a Willsovo rozvíjení myšlenek z Barthesovy *Světla*

4) Věta „To jsem já, historie mých investic a snah.“ jako by vypadla z jiné knihy než Derridovy – ze *Světla komory* Rolanda Barthesa. Je zajímavé, že i touto studií, v níž Barthes hledá podstatu fotografie na základě zážitků vlastního těla, se Brunette a Wills ve *Screen/play* zabývají.

5) Toto napětí mezi „strategickým“ a „teoretickým“ čtením *Screen/play* však nevystupuje jen mezi různými částmi knihy, ale objevuje se často i v rámci velmi krátkých pasáží textu. Například na straně 63 píšou Brunette s Willsem o svém záměru: „[...] tvrdíme, že text je zásadně nekoherentní [fundamentally incoherent]. Tím nemáme na mysli, že text je nesmyslný, ale že kvůli tomu, že není strukturálně možné ani to, aby byl konstituován jako zcela završený [constituted as a fullness], a dokonce ani to, aby byl jako takto završený pojímán, je třeba, aby byl pokládán za roub, sérii opominutí a mezer [omissions], za náhodou.“ Bez ohledu na to, že vůbec nerozumím spojení „zásadně nekoherentní“, nedovedu si představit, jaká „strukturální nemožnost“ či nutnost odlišná od mého vlastního rozhodnutí (vyprovokovaného například svůdností Derridových textů nebo přitažlivostí *Screen/play*), jaká vlastnost textu či filmu by mě donutila dívat se na něj tak, jak Brunette s Willsem navrhuje. Ale už věta, která v textu *Screen/play* bezprostředně následuje, ukazuje, že „teoretická“ interpretace, která vzbuzuje mé pochyby, je možná příliš silná: „Z dekonstruktivního stanoviska by již analýza neměla dále hledat předpokládané centrum významu, ale upřít místo toho svou pozornost k okrajům, kde se rozkrývají strategie budující smysl [where the supports of meaning are disclosed].“ Tato druhá věta jako by popisovala jiný projekt – výzvu k určitému způsobu čtení směřujícímu „k okrajům“, k analýze a problematizaci kategorií, které určují hranice a tudíž i tvarují smysl.

komory, ke kterému jsem se v tomto textu vůbec nedostal. Úžasným bohatstvím motivů je naplněna celá pátá kapitola... *Screen/play* je knihou, kterou stojí za to číst: rozhodně je to výzva, impuls provokující otázky bez ohledu na teorii, kterou obsahuje (pokud ji obsahuje). Na tom nemohou změnit nic ani tyto poznámky.

Jan Kolář

Rozhovory s Foucaultom

Michel Foucault: *Moc, subjekt a sexualita. Články a rozhovory.*

(Vybral, sestavil a přeložil Miroslav Marcelli)

Kalligram, Bratislava 2000, 233 stran, náklad neuveden.

Foucaultove dielo nie je potrebné osobitne predstavovať. Nachádza si postupne miesto v našich úvahách, článkoch a štúdiách, ale najmä v myšlienkach, ktoré sa podujímajú na reflexiu pohybov v súčasnej kultúre, filozofii, estetike a umení. Článkom a rozhovorom z posledného obdobia jeho tvorby (z rokov 1980 – 1988) je venovaný aj výber *Moc, subjekt a sexualita*. Výber sa sústreďuje na vzájomné vzťahy medzi okruhmi týchto problémov, obsahuje rad cenných vyjadrení k filozofickým starším dielam, ale aj k otázkam, ktoré sa týkajú jeho nových pohľadov na oblasť sexuality a morálky. Tematická šírka Foucaultových teoretických záujmov je impozantná aj v oblasti umenia – nevyhýba sa úvahám o možnostiach postmoderny, pozornosť venuje literatúre, filmu, hudbe, architektúre. Ak sa povie – nevyhýba sa – možno to pochopiť aj doslovne. Takmer každú otázku chápe ako bezprostredný podnet na rozvinutie myšlienok a stanovísk, pričom inšpiratívny rozlet jeho filozofickej fantázie je takmer neobmedzený. Naopak, neustále sa snaží zdôrazniť korekcie, ktorými sa dištancuje od zjednodušujúcich stanovísk, usiluje sa obnovovať pôvodné afirmatívne východiská a v tomto novom svetle priviesť zárodočné myšlienky ku konzekventným dôsledkom. Ide o mysliteľa, ktorý si až do posledných chvíľ zachoval neobyčajné tvorivé schopnosti: filozofiu pestoval a vytváral v podmienkach, ktoré nebolo možné vždy považovať za najpriaznivejšie, ale nikdy nereptal, radšej tvoril:

„Stále počuť sťažnosti, že médiá balamutia hlavy ľudí. Ja naopak verím, že ľudia reagujú; čím viac ich chcú presvedčiť, tým viac sa pýtajú. Duch nie je mäkký vosk. Je to reagujúca substancia...“ (s. 13). Prijatie prítomnosti a danej situácie ako najhlbšej bezprostrednej intelektuálnej výzvy je pre Foucaulta charakteristické.

V rozhovore s Wernerom Schroeterom venuje pozornosť filmu SMŤ MÁRIE MALIBRANOVEJ (1971), najmä rozdielom lásky a vášne, možnostiam psychologických postupov v tvorbe. Ani Schroeter ani Foucault tieto možnosti nepovažujú za určujúce alebo podstatné, Schroeter na priamu otázku priznáva inšpiráciu k filmu vplyvu hudby a myšlienkam o smrti (rozhodujúcim bol bezprostredný vplyv textov o samovraždách Janis Joplinovej a Jimiho Hendrixa). Foucault v tejto súvislosti vyslovuje i jedno zo svojich kréd, ku ktorému sa opakovane vracia a ktoré prezrádza nietzscheovskú inšpiráciu: „Umenie života si vyžaduje zabiť psychológiu a tvoriť seba samého a ostatných, individuality, bytosti, vzťahy, vlastnosti bez mien. Život, v ktorom to človek nie je schopný urobiť,

nestojí za život. Nerozlišujem medzi ľuďmi, ktorí robia zo svojej existencie dielo, a tými, ktorí robia dielo zo svojej existencie. Existencia môže byť dokonalým a vznešeným dielom“ (s. 22).

V ďalšom rozhovore s Paulom Rabinowom (*Priestor, vedenie a moc*) uvažuje o vzťahu politiky a architektúry. Foucault poukazuje na proces, v ktorom sa architektúra (napríklad model mesta) stala predmetom špecifických úvah o spoločnosti, jej riadení a „usporiadaní“, teda vlastne o programe racionality vládnutia. Zmeny i rozvoj technických možností dopravy však viedli i k zmenám aj v chápaní priestoru, a vyvolávali očakávanie zmien aj v základných vzťahoch medzi ľuďmi. Foucault hovorí napríklad o paradoxných úsudkoch, ktoré podnietila železnica. Umožnila, aby sa ľudia zo vzdialenejších oblastí stretávali, uzatvárali intímne vzťahy, ale vyvolala napríklad aj otázku „či bude po vybudovaní železníc ešte možná vojna“. Premýšľanie o priestore sa však už stalo záležitosťou technikov, ktorí začali disponovať kategóriami územia, komunikácie a rýchlosti. Architektúra samotná, aj keď tým nestratila nič zo svojho významu, podľa Foucaulta, nikdy nebola predpokladom nejakého oslobodenia, i keď tieto súvislosti proklamovala alebo aspoň brala do úvahy (napríklad v diele Le Corbusiera): „Ľudskú slobodu nikdy nemôžu zabezpečiť inštitúcie a zákony, ktoré ju majú zaručiť. Preto sa väčšina týchto inštitúcií a zákonov skutočne dá zvrátiť. Nie preto, že sú dvojznačné, ale jednoducho preto, že *sloboda* je čosi, čo treba vykonávať [...]. Zárukou slobody je sloboda“ (s. 33). Zaujímá v tejto súvislosti aj stanovisko k niektorým východiskám postmoderny. Napríklad k presvedčeniu, že niektoré historické referencie sú samy osebe zmysluplné a budú nás chrániť pred nebezpečenstvami príliš racionalizovaného sveta. Foucault upozorňuje, že vlastne neexistujú „intrahistorické“ analýzy, ktoré by pôsobili proti tejto ideológii návratu, pretože (podľa neho) tento návrat vlastne neexistuje: „Napríklad nejaká dobrá štúdia o európskej architektúre by ukázala, aké absurdné je chcieť sa vrátiť k malým individuálnym domom s ich slamenými strechami. História nás chráni pred historizmom, ktorý pripomína minulosť, aby riešil problémy prítomnosti“ (s. 37).

V rozhovore *Štrukturalizmus a postštrukturalizmus* spomína Foucault aj Československo – porovnáva pohyb v štrukturalizme v západnej a východnej Európe v päťdesiatych a v šesťdesiatych rokoch. V Československu štrukturalizmus predstavoval, podľa jeho názoru, úsilie oslobodiť sa z dogmatického marxizmu pomocou predvojnového európskeho formalizmu, v západnej Európe novú modalitu formalistického skúmania. Foucault popisuje prieniky (alebo pokusy o ne) freudizmu s marxizmom, určitú koketériu marxizmu s fenomenológiou a štrukturalizmom, pričom v danom období vo Francúzsku samotný marxizmus sa už nachádzal vo vyhrotenom kritickom postoji voči dogmatickému (straníckemu a triednemu) variantu. Situáciu, ktorá sa postupne utvárala, dokresľuje vstupom lingvistickej filozofie do tohto zložitého prostredia a stručne hodnotí aj (ne)presvedčivú akceptáciu Nietzscheho myšlienok v týchto dynamických momentoch filozofického pohybu. Upozorňuje však aj na veľkú skupinu filozofov, ktorí túto líniu nesledovali a venovali sa skôr dejinám vied: „Nikdy som nebol freudista, nikdy som nebol marxista a nikdy som nebol štrukturalista“ (s. 49).

Foucault vyslovuje ľútosť nad tým, že sa pomerne neskoro dostal k výsledkom frankfurtskej školy, ktorú v súvislosti s myšlienkami Maxa Webera, Kanta, Nietzscheho mohol v bohatej miere využiť pri štúdiu foriem racionality. Na otázku, ktorá sa týka postmodernej tézy o zrútení a roztrieštení rozumu, odpovedá, že v podstate nejde o jeho problém: „To nemôže byť môj problém, keďže nijako nepripúšťam stotožňovanie rozumu so súborom racionality, ktoré v danej chvíli, v našej dobe alebo celkom nedávno môžu alebo mohli vládnuť v typoch vedenia, technických formách. [...] Podľa mňa nijaká forma racionality nie je rozumom [...]. Vidím početné transformácie, no neviem, prečo by sme takúto transformáciu mali nazývať zrútením rozumu“ (s. 62). Dištancuje sa aj od tézy, ktorú mu pripisujú, t. j. že *vedenie je moc*, alebo že *moc je vedenie*: „keby to boli dve totožné veci, nemusel by som študovať ich vzťahy“ (s. 69).

V rozhovore *Súčasná hudba a publikum* nastoľuje problematiku údajnej zložitosti a neprístupnosti súčasnej hudby. Hudba sa podľa neho oveľa viac viaže na technologické premeny než iné umenia (s výnimkou filmu), ale v 20. storočí aj na korelácie so svetom maľby, na reflexiu vlastného jazyka a štruktúr, ktorá je pre umenie v tomto storočí typická. Vo vnímaní hudby akoby vznikala akýsi „eklektický ekumenizmus“: „Nemôžeme hovoriť o vzťahu súčasnej kultúry k hudbe, ale skôr o viac-menej blahosklonnej tolerancii k hudobnej pluralite. Každý hudbe sa dáva „právo“ na existenciu; a toto právo sa chápe ako hodnotová rovnosť. Každá hudba má takú cenu ako skupina, ktorá ju praktizuje alebo uznáva“ (s. 75). Problematickou sa stáva aj možnosť, ktorú ponúkajú napríklad platne alebo iné typy nahrávok, pretože vedú k zúženému (vyhranenému) výberu a tak, napriek možnosti prístupu k všetkým hudobným druhom a formám, vedú percipientov paradoxne k určitej stagnácii. Moderná hudba pritom, podľa Foucaulta, ponúka poslucháčovi menej orientačných bodov ako klasické hudobné útvary – preto ju poslucháč počúva vlastne tak, ako sa sama utvára. Ani opakované počúvanie vlastne tento proces neľahčuje – ide o vlastnosť moderného hudobného rukopisu.

V štúdiu *Čo je osvietenstvo?* analyzuje Kantov rovnomenný článok, pretože východiská, ktoré v ňom Kant načrtáva, považuje za dôležité. Kant sa v ňom vlastne sústreďuje na prítomnosť a kladie si otázku, čím sa prítomnosť líši od včerajška. Kantova odpoveď je, podľa Foucaulta, práve preto zaujímavá, lebo Kant tento rozdiel charakterizuje ako prechod od „nesvojprávnosti“ k „svojprávnosti“, a dostáva sa k zvláštnemu problému „súkromného a verejného používania rozumu“. Zodpovednosť za prítomnosť nesie prakticky každý – práve v súvislosti s tým poukazuje Foucault na niektoré analogické Baudelairove myšlienky o vnímaní a reflexii súčasnosti. V nej samozrejme môže ísť o púhy „záznam“, evidenciu udalostí, ale aj o oveľa dôležitejší motív (stručne povedané) vlastného sebazdokonaľovania: „Podľa Baudelaira moderný nie je ten človek, ktorý sa vydáva odhaľovať seba samého, svoje tajomstvá a skryté pravdy; je to človek, ktorý sa pokúša vynásť seba samého. Táto moderna neoslobodzuje človeka v jeho vlastnom bytí; vnucuje mu úlohu sám sa vypracovať“ (s. 89). Upozorňuje aj na fakt, že všetky „prísľuby nového človeka“ v 20. storočí opakovane vyslovovali tie najhoršie politické systémy (s. 94).

Rozhovor nazvaný *Archeológia jednej vášne* je venovaný Foucaultovmu literárnemu záujmu o dielo Raymonda Roussela, francúzskeho básnika, prozaika a dramatika – autora predsurealistických textov. Magickú a lyrickú atmosféru jeho diel sprevádza a prehĺbuje básnikove sústredenie na posun významu slov. Z dopočutých viet (napríklad z piesní) konštruje Roussel najnepravdepodobnejšie veci, ktoré strácajú vzťah k realite. Foucault oceňuje jeho imagináciu, hľadanie a napätie, ktoré ponúkajú jeho diela vo vzťahu pôvodného a „vynájdeného“ jazyka: „Vo svojej knihe som sa usiloval pochopiť aká všeobecná matrica by dovoľovala zachytiť texty s postupom, i texty bez postupu [...]. Predstavme si celý tím ľudí, ktorí roky pracujú, aby za každou Rousselovou epizódou odhalili vetu, ktorá jej slúžila ako matrica. Nie som si istý, či by to bolo zaujímavé. [...] Dielo je viac ako dielo: človek, ktorý píše, je súčasťou diela“ (s. 102 – 106).

V časti *Starosť o pravdu* sa Foucault dostáva k problematike, ktorá sa viaže k morálnej reflexii, k pozícii a povinnosti intelektuálov, ktorých mocenské zložky vždy nerešpektujú, ale potrebujú. Ako príklad uvádza ostýchavý rešpekt voči komunistom zastúpeným vo vláde, ktorý je v rozpore s významom aktuálnej situácie v komunistických krajinách. Prejavuje sa v dôslednom dodržiavaní ľahostajného a nezainteresovaného postoja, ktorý vlastne vedie vládnuce politické kruhy k tomu, aby sa o určitých témach (napr. Jaruzelského zásahu proti odborom v Poľsku) mlčalo: „Nič nie je väčšmi nesúdržné ako politický režim, ktorý je ľahostajný k pravde; nič však nie je nebezpečnejšie ako politický systém, ktorý si nárokuje predpisovať pravdu“ (s. 119).

Návrat morálky je témou, v ktorej Foucault vstupuje do histórie. Porovnáva základné tendencie antickej a kresťanskej morálky, ktoré sa prejavovali v subjekte „vo vzťahu k sebe samému“

a nadobúdali rôzne formy alebo určitý „štýl“. I keď morálka antického Grécka nemá nič spoločné s dnešnou morálkou, jej odlišnosť sa javí v inom svetle, keď si, podľa Foucaulta, začneme všímať predpisy a ciele týmto smerom orientovaných systémov. Foucault popisuje inšpiráciu, ktorou naň pôsobila po celý čas Heideggerova filozofia, vyjadruje sa k antickým skeptikom a upozorňuje, že mu v prípade týchto starých morálnych systémov nejde o preberanie ich intencií, ale o skúsenosť, ktorá by nemala byť zabudnutá. Bližšie k objasneniu jeho vlastného programu týchto výskumov nás privádza rozhovor *Etika starostlivosti o seba samého*. V nej opäť akcentuje starostlivosť o seba samého, ale interpretuje ho vo vzťahu k slobode. V tomto prikladá veľký význam práve sexualite, pretože: „Na rovine sexuality je zrejmé, že oslobodzovaním svojej túžby spoznávame, ako sa eticky správať vo vzťahoch k druhým, keď ide o pôžitok“ (s. 135). Svet vždy existuje v určitom vzťahu k moci a mocenské vzťahy nepredstavujú zlo (ako tvrdil napríklad Sartre), teória i reflexia skutočného života by sa bez ich permanentnej prítomnosti stala rýdzou utópiou. Mocenské vzťahy sú nevyhnutné, samy podmieňujú mocenské hry. Foucaultovi ide o „éthos, prax seba samého, ktoré by umožnili hrať tieto mocenské hry s najmenšou možnou nadvládou nad inými“ (s. 151).

Podobne v rozhovore *Eстетika existencie* Foucault upozorňuje, že vlastne hľadá oblasť, ktorá sa v priebehu historického vývoja vytratila z teoretických reflexií – oblasť osobnej etiky a táto „neprítomnosť morálky“ vlastne iniciuje hľadanie estetiky existencie. Do značnej miery to predstavuje i návrat k „problematike subjektu“, vlastne teda k problematike pravdy a jej vzťahu k politike. *Sex, moc a politika identity* je priestorom, v ktorom sa Foucault vyslovuje k vlastnému chápaniu sexuality a zamýšľa sa nad niektorými jej (subkultúrnymi) formami. Opakovaným a naliehavým motívom na premýšľanie je pre Foucaulta aj vzťah intelektuála k moci (*Intelektuál a moc*), lebo sa prejavuje v nezastupiteľnej úlohe intelektuála v konštituovaní spoločenského svedomia. *Pravda, moc a ja sám* je miestom, kde sa dozvedáme o celom rade výhrad, s ktorými sa počas koncipovania svojich diel stretol (napríklad s označením za kryptomarkistu, iracionalistu a nihilistu). Sám však hovorí o najdôležitejších okruhoch svojej činnosti: „Študoval som tri tradičné problémy: 1. Aké vzťahy udržiavame s pravdou prostredníctvom vedeckého poznania, aké sú naše vzťahy k ‚hrám pravdy‘, ktoré sú v kultúre dôležité a v ktorých sme zároveň subjektom i objektom? 2. Aké vzťahy udržiavame s inými prostredníctvom zvláštnych mocenských stratégií a vzťahov? Napokon 3. Aké sú vzťahy medzi pravdou, mocou a sebou samým?“ (s. 185).

Záver publikácie tvoria dve samostatné štúdie *Technológie seba samého* a *Moc, subjekt a sexualita*. V prvej sa Foucault vracia k antickým predstavám vzťahu a obsahu hesiel a pojmov, ktoré sa viažu k známemu heslu „Poznaj seba samého“. Upozorňuje, že vždy existoval aj ich ďalší rozmer, ktorý by bolo možné formulovať v podobe „Staraj sa o seba samého“, teda ponúkajúceho iný, nemenej závažný obsah. Hľadá jeho paralely s kresťanskými meditatívnymi sústreďeniami (askézou), zameranými podobným smerom. Porovnáva formuláciu a intenzitu problémov aj s ich formou – rétorickým vyjadrením, listom, spoveďou (denníkom). V druhej štúdii sa sústreďuje na antinómiu politickej racionality, napríklad v protirečení štátu v starostlivosti o zdravie a sociálne otázky obyvateľstva, ktoré sa dostáva do rozporu s vojnou, teda určitým záväzkom, ktorý vedie štát k tomu, aby posielal obyvateľov na smrť: „Nemyslím si, že masové zabíjanie je účinkom, výsledkom, logickým dôsledkom našej racionality, ani že štát má preto povinnosť starať sa o indivíduá, lebo má právo zabíjať milióny ľudí.“ Foucaultovi ide o skúmanie techník, praxe, ktoré dávajú konkrétnu formu tejto politickej racionalite a vzťahom medzi sociálnou entitou a indivíduom: „Súčasný zlyhanie veľkých politických teórií nesmie viesť k nepolitickému mysleniu, ale k skúmaniu toho, ako sme politicky mysleli v tomto storočí“ (s. 228). K čitateľnosti knihy a k pochopeniu náročných a zložitých Foucaultových myšlienok, podľa

môjho názoru, prispieva i nesmierne svedomitá práca so samotným textom, ktorú odviedol prekladateľ a zostavovateľ výberu Miroslav Marcelli. Portrét veľkého mysliteľa nám dnes môže byť bližší najmä vďaka nej.

Oliver Bakoš

Filozofická reflexia básnikovej veci

Oliver Bakoš: *Básnik a vec.*

Vydavateľstvo Kultúrnej a vedeckej spoločnosti Ivana Kraska
a Vydavateľstvo ESA, Nadlak – Bratislava 2000, 170 stran, náklad neuveden.

V roku 1989 vydal Oliver Bakoš knihu s názvom *Paradox vkusu*. Jej podtitul *Príspevok k poznaniu estetiky I. Kanta* jasne čitateľovi dáva na známosť, že predmetom záujmu autora bude estetika Immanuela Kanta. Približne o desať rokov neskôr Bakoš publikuje svoju druhú knihu s názvom *Básnik a vec*. Na rozdiel od prvej knihy predmetom záujmu Olivera Bakoša je umenie, avšak nie umenie ako celok, ani umenie ako objekt filozofických špekulácií, ale jednotlivé umelecké diela. Až na jednu výnimku je umenie v tomto prípade reprezentované básňami, ktoré sa autor pokúša interpretovať. Nie sú to tradičné literárnovedné interpretácie, skôr by sme mohli povedať, že sú to filozoficko-estetické interpretácie, pričom autor skromne poznamenáva, že jeho cieľom je číra reflexia. Prečo to pripomínam? Jednoducho preto, že táto pozícia, alebo skôr literárnovedná ne-pozícia, umožnila Oliverovi Bakošovi vyhnúť sa komentovaniu toho, kto, kedy a čo povedal o nejakom básnikovi, uvádzať podrobnú bibliografiu jeho diela a namiesto toho mu dovolila sústrediť sa na konkrétne dielo či hľadať súvislosti medzi dielami, ktoré sú časovo, priestorovo a kultúrnym kontextom úplne vzdialené. Tak napríklad súvislosti medzi Sládkovičovou monumentálnou básnickou kompozíciou *Marína* a Šahdžáhánovým *Tádž Mahalom*.

Kniha sa začína tromi esejami o láske. Prvá z nich je venovaná interpretácii najznámejšieho Sládkovičovho diela *Marína*. Andrej Sládkovič je v kontexte slovenskej literatúry známy predovšetkým ako jedna strana sporu o tom, či národný buditeľ sa môže venovať hedonistickému písaniu ľúbostnej poézie, alebo sa má venovať fundamentálnejšej práci v prospech národa a jeho obrodenia. Okrem toho je báseň *Marína* až príliš často interpretovaná ako výraz nenaplnenej životnej lásky, ako správa o dramatickej udalosti z biografie autora. Ani jedna, ani druhá rovina tradičného prístupu k Andrejovi Sládkovičovi ale Olivera Bakoša nezaujíma. To, čo ho zaujíma, je fenomén lásky v „básnickej deskripcii“ Andreja Sládkoviča. Podľa neho totiž „hovoriť o láske v princípe vždy znamená hovoriť o niečom, o čom vieme iba veľmi málo. Preto by bolo azda správnejšie považovať ju za predmet, o ktorom možno iba mlčať. Možno práve mlčanie je tým priestrom intimity, ktorým prenikáme do sfér, svetov a snov, ktoré zostávajú slovám večne utajené. Láska môže mať podobu modlitby, či tichého vyznania. Z hľadiska jej bytia to však nie je dôležité: tichosť, tajomnosť, tajnosť, tlmenosť a šepot – v ničom nepopierajú výpoveď. Výpoveď o tom, čo je. Veď koniec koncov i písanie je určitým spôsobom mlčania, ním sa môžu vyznať tí, ktorým osud prikázal, aby nezostali nemí. Preto bude určite čestnejšie priznať si, že láska sama si vyžaduje, aby bola

správou, aby bola zvestovaná, i keď vie, že všetky uistenia o tom, že je – sú neobyčajne krehké. Láska si však vyžaduje správu predovšetkým preto, lebo je nesmierne dôležitá: *láska sa podieľa na jestvovaní sveta*“ (s. 8).

Keďže „láska je výpoveď“, samotná interpretácia sa prísne pridrižiava poctivej lektúry textu básne a nič, čo by nebolo prítomné v texte samotnom, nevťahuje do hry. Táto poctivá lektúra bez predsudkov môže odkrývať to, že Sládkovič neutrpel svojou láskou škodu, „nezasínil vlastnou zbraňou ako vojak v stráži. Veľmi presne vedel, že sa zmocnil tých momentov, ktoré dávajú láske zmysel, že sa tým zaradil medzi ostatných dotlčených a doškriabaných básnikov-Argonautov, ktorí sa po vášnivom a nebezpečnom hľadaní vracajú so zlatým skvostom domov – do priestoru básne. Preto tam, kde by sme čakali, že bude žalostiť, prejavuje dôstojnú úctu a vďačnosť. Je v nej hlboká intelektuálna irónia, ktorú by sme naozaj nečakali v oných romantických časoch. Je to len moment, v ktorom Sládkovič hovorí ako zrelý a tvrdý muž, lebo ním skutočne je“ (s. 12).

Vedľa Andreja Sládkoviča sa v priestore Bakošovej knihy ocitol jeden z najmocnejších vládcov dynastie Mogulov Šáhdžáhán. Napriek neočakávanosti toto spojenie nie je nelogické, pretože týchto dvoch spojila umelecká realizácia myšlienky, rodiacej sa z úžasu lásky. Zaiste, „láska sama nevytvára umelecké dielo, láska ním nie je. Sklon k tomu, aby lásku sprevádzalo ešte niečo okrem nej samej, si vyžaduje nepochybnú a hlbokú kultivovanosť človeka, niečo, čo ho viaže vášnivejšie ako cit a hlbšie ako zákon k celému vesmíru a svetu. Zdá sa, že láska si i samotná, bez tohto prídavku, môže celkom dobre vystačiť. Pokiaľ je však umelecké dielo existenčne spojené s láskou, musí sa nutne oprieť o širší rozmer sveta, ako je neobyčajný vzťah dvoch ľudí. Tak isto nemôžeme chápať žiadne umelecké dielo iba ako výraz, či zobrazenie lásky – bolo by to príliš zjednodušujúce a prázdne gesto, i keď podobné gestá sú tiež žiaduce a bývajú i primerane ocenené. Láska umelca nie je kľúčom k pochopeniu diela, ba veľmi často ani k pochopeniu jeho lásky – skôr naopak – historické skúmanie nás môže priblížiť skôr k sklamaniu z veľkého očakávania“ (s. 21).

Dištancia medzi aktuálne prežívaným afektom lásky a dielom samotným je nezrušiteľná, avšak práve táto dištancia, táto trvale roztvorená ruptúra je tým, čo umožňuje „čitateľnosť“ správy, ktorú nám sprostredkuje dielo. Napríklad Šáhdžáhánovo dielo *Tádž Mahal*. „Každý človek, ktorý vkročí do tohto prostredia, je ním jednoducho pohltý a omámený – rozmermi stavby a jej výpravosťou, kombinácií nadpozemskej čistoty, vôní a tvarov, ktoré v harmónii s celou krajinou siahajú priamo k nebu. To všetko je podobou správy o láske: nadpozemské rozmery sú kombinované s neuveriteľnou precíznosťou detailu, a tak každý, i najmenší kvietok inkrustácie v rozsiahlych mramorových plochách predstavuje svojbytné umelecké dielo vlievajúce sa do oborovského celku. Je to stavba, ktorá je rovnako pôsobivá v slnečnom i mesačnom svetle, v krajine, ktorá fakticky nepozná súmrak a brieždenie, ktorá pozná iba deň alebo noc, keď prechod medzi nimi je kratší ako desať minút. Farby tej istej látky či materiálu, ktoré by u nás boli bezvýhradne šedé, sú v danom intenzívnom osvetlení neopakovateľne žiarivé. Podobne ako básnik skúmal staré i nové mýty, hľadal aj Šáhdžáhán staré i nové *tvary*, ktorými chcel zachytiť onen večne unikajúci ideál“ (s. 27).

Ešte raz sa vrátim k spojeniu Sládkoviča a Šáhdžáhána. Obidvaja dobre vedeli, že „láska potrebuje správu, a správa je dielom jazyka, v tom zmysle, v akom sa jazyk podieľa na vytvorení sveta. Strata možnosti chápať a používať jazyk predstavuje pre ľudskú bytosť škodu, často spojenú so stratou dôstojnosti a vôbec *ľudskosti* života. V určitom zmysle byť človekom znamená vlastne byť jazykom, a preto nám môže byť jasný význam, ktorý správa v tejto súvislosti nepochybne má“ (s. 35). Podľa Bakoša preto môžeme povedať, že *láska je správou o stave sveta*. Ale tak isto môžeme povedať, že *svet je správou o láske*. Táto druhá téza ani zdanlivo neprotirečí prvej téze, pretože svet môže byť aj to, čo prehovára skrz nejaký jazyk, čo je vlastne týmto jazykom artikulované a čo práve len cez jazyk môže mať nejaký zmysel.

Filozof Ludwig Wittgenstein to pregnantne vyjadril slávnou vetou *O čom nemožno hovoriť, o tom treba mlčať*.

Druhý blok esejí je venovaný otázkam „básnickej topológie“ a začína sa interpretáciou slávnej básne Janka Kráľa *Duma bratislavská*. Hneď v úvode Bakoš pripomína, že do Bratislavy možno vstúpiť rôznymi smermi a z každého smeru sa toto mesto môže ukazovať v inom svetle. To je fakt, o ktorom netreba viesť dlhú diskusiu, pretože by aj tak bola úplne zbytočná. Oveľa zaujímavejšie je to s Jankom Kráľom, ktorému sa podarilo prísť do Bratislavy večne, a to takým paradoxným spôsobom, že z nej odišiel. Bratislava je totiž mestom, z ktorého odchádza, aby naplnil svoje sny a túžby. Toto mesto sa stáva jednou polovicou sémantickej opozície, ktorá umožňuje artikulovať axiologickú dimenziu geografického priestoru. „Odchod básnika z mesta je potom celkom ľahké vysvetliť ako príklon k naozaj ľudovému, k tomu, čo má byť tým pravejším, odchod z mesta vystupuje ako negácia cudzieho živlu a očistenia, ako keby niekto s podobným úmyslom opustil Londýn, a uchýlil sa na vidiek stredného Anglicka. Kontrapunkt dobrého a zlého môže vyznieť ako pomer mesta a vidieka, ako pomer zrobeného ľudu a užívajúceho mešťana, alebo aj naopak ako pomer mestskej biedy proti ako-tak systému roľníkovi“ (s. 54).

Vidiek, teraz reprezentovaný starotcovskou pôdou, je témou básne Ivana Kraska *Otcova roľa*. Zvláštnym spôsobom sa v nej ohlasuje to, čo František Miko označil termínom „roľnícky archetyp“. Tento roľnícky archetyp krúži okolo role, ktorá sa javí ako stred sveta. „Roľa tu je ako to, čo treba na jar či na jeseň poorať, pohnoiť, osiať, brániť a valcovať, k čomu treba chodiť ako ku chrámu, takmer dennodenne, a pýtať si a aj prosiť od nej úrodu. Tak sa z človeka stáva atribút jeho poľa, tak sa prostredníctvom svojej práce stáva otrokom. Zem sa celý život tlačí na človeka, aby ho na sklonku jeho dní zahrnula a prijala“ (s. 65). Opustiť pôdu je pre roľníka tým najväčším hriechom a Ivan Krasko jazykom poézie rozpráva príbeh človeka, ktorý sa po rokoch odlúčenosti vracia späť na starotcovskú pôdu. Vracia sa sem už ako cudzinec, tulák, teda ako niekto, kto nemôže mať bytostný vzťah k svetu starousadlíkov, v ktorom je pôda nielen vlastníctvom niekoho, ale je aj sakrum, ktoré tulák, cudzinec nikdy nemôže pochopiť a oceniť.

Artikulácia priestoru na osi *domov/cudzina* je prítomná aj v básni Milana Rúfusa *Dejepis*. Opätovne sa v nej ohlasuje spomínaný roľnícky archetyp. Hranice sveta sú v tomto svete vyznačené brázdou, ktorú vyrýval pluh a meč. V tomto svete sa odohráva život, presahujúci jednotlivých aktérov. Inak povedané, a Bakoš to veľmi citlivo interpretuje, táto báseň je správou o dejinách, o tých najskromnejších a najmenších dejinách, z ktorých sa ale skladá monumentálna stavba, zvaná dejepis.

Po bloku esejí, venujúcich sa „básnickej topológii“ prichádzajú na scénu dve básne, tematicky spojené vyznaním k matke. Autorom prvého vyznania je François Villon, autorom druhého Ivan Krasko. Villonova matka „vstupuje do jeho sveta a nepretržite ho „tvorí“ ako syna, svoj vrúcny vzťah k nemu nemá nikdy v úmysle zmeniť. Tým akoby naberal na seba niečo zo sakrálnej mimochasovosti, návrat k matke je vždy spojený s pohladením istoty. Materinská láska nie je pominuteľným odleskom, je stálym svetlom nášho bytia. Je to svetlo, v ktorom je pravda nášho života celkom nahá, v ktorom aj najhlbšie tajomstvá majú formu vrúcnnej spovede. Villon to ani nezapiera, a jeho balada je určená práve týmto motívom, ktorý vyjadruje a uvádza aj explicitne: „Item, pre matku moju biednu/toľko ráz strápenú/hľa, motlitbu som zložil jednu“ (s. 98).

Ivan Krasko svoju matku predstavuje ako ustarostenú ženu, ktorá sedí pri stole a číta Tranoscus, čiže evanjelický spevník. Tento spevník je aj knihou, do ktorej sú zaznamenávané dôležité rodinné udalosti. Tak napríklad jazykom kralickej Biblie je tu zaznačené, že „Pán Bůh požehnal nám syna, kterýž...“ Krasko vlastne kombinuje vo svojej básnickej výpovedi svoje spomienky na matku s citátmi zo spomínaného spevníka, čím vlastne naznačuje prienik medzi profánnym a sakrál-nym. Tento intertextuálny motív je v interpretácii Olivera Bakoša veľmi presvedčivo spracovaný,

a trúfam si povedať, že jeho exegéza básnických výkonov Ivana Kraska je v kontexte slovenského myslenia o umení výnimočná.

O záverečných troch blokoch budem referovať súhrnne. Nie je to preto, že by sa mi už nechcelo, ani preto, že by som tým chcel naznačiť kvalitatívny úpadok. Skutočnou príčinou, prečo o nich chcem referovať súhrnne, je to, že sú vlastne variáciou na jednu a tú istú tému: Básnik a jeho vec. Raz sa úvahy uberajú smerom od básnika k jeho veci, inokedy pohyb smeruje od veci, ktorá si našla svojho básnika a nakoniec sa tieto dva pohyby pretnú v bode, ktorý možno označiť buď ako básnik alebo ako slovo. Predmetom interpretácie sú tri básne dolnozemskeho básnika Paľa Bohuša a jedna báseň Milana Rúfusa. Zdá sa, že tento výber nie je náhodný, pretože každá z nich slúži Bakošovi ako exemplárny príklad na vysvetlenie toho, čo je poézia, aká je povaha básnického slova a ako treba čítať poéziu. A ešte niečo prezrádzajú tieto interpretácie, a síce autorovu pozíciu. V úvode som naznačil, že táto je vlastne literárnovednou ne-pozíciou, teraz už môžem prezradiť, že Bakošova pozícia je vymedziteľná mŕľníkmi, ktorými sú Kantova a Hegelova estetika, Nietzsche, fenomenológia, a predovšetkým nemecká hermeneutika. Myslím si, že táto kniha je aj odpoveďou na otázku, kde bol a čo robil Oliver Bakoš od vydania knihy *Paradoxy vkusu. Príspevok k poznaniu Kantovej estetiky*. Tou najlepšou odpoveďou.

Peter Michalovič

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

BERGMAN, Ingmar

Šepoty a výkřiky: *Persona*: Šepoty a výkřiky: Tvář
v tvář: Podzimní sonáta / Ingmar Bergman;
přeložil Zbyněk Černík. – Vyd. 1. – Praha;
Litomyšl: Paseka, 2000. – 151 s.: čb. fot. –
Název originálu: *Persona*; *Viskningar och rop*;
Ansikte mot ansikte; *Höstsonaten*. Stockholm:
Norstedts Förlag, 1973, 1973, 1976, 1978. –
O autorovi

ISBN 80-7185-337-2 (váz.)

Souborné knižní vydání čtyř filmových scénářů
Ingmara Bergmana: *Persona*, *Šepoty a výkřiky*,
Tvář v tvář a *Podzimní sonáta*.

COEN, Joel – COEN, Ethan: o nich

Joel & Ethan Coen: *Blood Siblings* / edited and
introduction by Paul A. Woods. – 1st print. –
London: Plexus, 2000. – 180 s.: čb. fot. –
(Sv. 2. Ultra Screen). –

Nakl. v tiráži: Plexus Publishing Limited

ISBN 0-85965-285-8 (brož.)

Monografie o filmové tvorbě bratrů Joela a Ethana
Coenových. Publikace v chronologickém sledu
mapuje jejich filmy prostřednictvím rozhovorů
s tvůrci, rozborů různých autorů a dobových
recenzí z časopisu *Variety*.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 12, 2000, No. 2. – London:
John Libbey & Company Ltd.

ISBN 1-86462-028-5

ISSN 0892-2160

Z obsahu: Daniel J. LEAB: *Moving Image Archives: Past and Future*, s. 131 – 133; Gregory LUKOW: *Beyond "On-the-Job": The education of moving image archivist – a history in progress*, s. 134 – 148; Ray EDMONDSON: *Archiving "Outside the Frame": Audiovisual archiving in South East Asia and the Pacific*, s. 148 – 155; Abigail Leab MARTIN: *No longer reinventing the wheel but creatively skinning the cat*, s. 156 – 173; Patrick G. LOUGHNEY: *Thomas Jefferson's movie collection*, s. 174 – 186; Roger SMITHER and David WELSH: *Unknown pioneer: Edward Foxen Cooper and the Imperial*

War Museum Film Archive, 1919 – 1934,

s. 187 – 203; Ronald W. WILSON: *Interstate Theatre Collection, 1907 – 1977: City of Dallas Public Library Dallas, Texas*, s. 204 – 210; Thomas CRIPPS: *The Olympic Museum and IOC Studies Centre, Lausanne: A Personal View*, s. 211 – 214; Ina BERTRAND: *The mystery of the missing director*, s. 215 – 219.

FILMEXIL

Filmexil. – October 2000, Nr. 12. – Berlin:

Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek Berlin.

ISBN 3-88377-656-4

ISSN 0942-7074

Z obsahu: Heike KLAPDOR: „*Sein eigener Herr und Knecht*“ *Albert Bassermann im amerikanischen Exil*, s. 4 – 24; Gerlinde WAZ: *Fragmente eines Lebens. Die Schauspielerin und Drehbuchautorin Else Schiff-Bassermann*, s. 25 – 32; Günter AGDE: *Der Komödiant und „Mütterchen“ Russland. Fundstücke zu Alexander Granachs Aufenthalt*, s. 33 – 46; Knud WOLFFRAM: „*Wir wollen deutsche Schauspieler!*“ *Der Fall Max Hansen*, s. 47 – 59.

GILLIAM, Terry – CHRISTIE, Ian

Gilliam on Gilliam / Terry Gilliam; edited,
commentary and introduction by Ian Christie. –
1st publ. – London; New York: faber and faber,
1999. – x, 294 s.: čb. fot., reprodu. a kresby. –
Úvod, o autorovi. –

Poznámky, filmografie, index

ISBN 0-571-20280-2 (brož.)

Kniha rozhovorů s americkým režisérem,
scenáristou, hercem a výtvarníkem
Terry Gilliamem, který vypráví o svém životě
a filmové práci až po film *Strach a hnus* v Las Vegas
z roku 1998. Publikace obsahuje bohatý
obrazový materiál (černobílé fotografie z filmů
a Gilliamovy kresby a náčrty k filmům)
a podrobně zpracovanou filmografii.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. –
Vol. 20, October 2000, No. 4. – Abingdon: Carfax

Publishing Company – IAMHIST.

ISSN 0143-9685

Z obsahu: Vincent PORTER: *The Robert Clark Account: films released in Britain by Associated British Pictures, British Lion, MGM, and Warner Bros., 1946 – 1957*, s. 469 – 512; Robert MACKAY: *Being Beastly to the Germans: music, censorship and the BBC in World War II*, s. 513 – 526; Réka C. V. BUCKLEY: *National Body: Gina Lollobrigida and the cult of the star in the 1950s*, s. 527 – 548; Inger L. STOLE: *The Kate Smith Hour and the Struggle for Control of Television Programming in the Early 1950s*, s. 549 – 564; Gary D. RAWNSLEY: *The Media and Popular Protest in Pre-democratic Taiwan*, s. 565 – 580.

CHATMAN, Seymour

Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu / Seymour Chatman; z anglického originálu (...) přeložili a doslov napsali Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček; recenzovali Karel Stibral, František Valouch. – [1. vyd.]. – Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. – 259 s. – Název originálu: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. B.m.: Cornell University Press, [1990]. – K autorovi, úvod, citáty, poznámky, rejstřík ISBN 80-244-0175-4 (brož.) Překlad zásadní knižní studie z oblasti teorie naratologie.

JOHNSTONE, Nick

Abel Ferrara: *The King of New York* / Nick Johnstone. – [1. vyd.]. – London; New York; Paris; Sydney: Omnibus Press, 1999. – xi, 228 s.: 8 s. čb. fot. na příl. – Přehled osobností, filmografie, bibliografie ISBN 0-7119-7652-X (brož.) Monografie o tvorbě amerického režiséra Abela Ferrary. Publikace s podrobně komentovanou filmografií obsahuje postřehy režiséra a jeho spolupracovníků a citáty z dobových kritik.

JORDAN, Barry – MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki
Contemporary Spanish cinema / Barry Jordan and Rikki Morgan-Tamosunas 1998. – vi, 216 s.: čb. fot. – Úvod, závěr, o autorech, bibliografie, index ISBN 0-7190-4412-X (brož.) Publikace analyticky sleduje španělskou kinematografii po pádu Frankova režimu.

V historických a společenských souvislostech podává přehled o tvorbě starších i začínajících režisérů (včetně režisérů), o oblíbených žánrech (např. komedie, thriller, historický film, muzikál) a tématech. Zvláštní kapitola je věnována také filmům v samosprávních regionech (např. Katalánsko a Baskicko).

KLUSÁK, Jan: o něm

Jan Klusák: být dobře skryt: Deset hodin s Janem Klusákem [seminář] Filmcentru, Hradec Králové / uspořádal Pavel Doucek; spolupráce Pavel A. Hypius, Marek M. Burkert; filmografii sestavil Jan Klusák; bibliografii sestavili Ivan Poledňák, Miloš Fikejz; fotografie Miloš Fikejz; navrhla a graficky upravila Eva R. Ujevičová. – [1. vyd.]. – Hradec Králové: Filmový klub, 2000. – 101 s.: čb. fot. a reprodu. – Autoři rozsáhlejších statí o Klusákově hudební a herecké činnosti: Poledňák, Ivan a Jaroš, Jan. – Vydal Filmový klub při Filmcentru v Hradci Králové. – Úvod, filmografie, bibliografie (Brož.) Sborník vydaný v rámci semináře věnovaného životu a tvorbě hudebního skladatele a příležitostného herce Jana Klusáka. Obsahuje vzpomínky, vyprávění a osobní vyznání jeho přátel a spolupracovníků. Publikace s bohatým fotografickým materiálem je doplněna obsáhlým rozhovorem, slovníkovým heslem, seznamem filmových a divadelních rolí, přehledem filmů s jeho původní hudbou a bibliografií.

KOUDELKOVÁ, Eva

Film a literatura v období takzvané nové vlny československého filmu / Eva Koudelková; recenzovala Albína Měchurová. – Vyd. 1. – Liberec: Technická univerzita v Liberci, 2000. – 76 s. – Vyd. Fakulta pedagogická a Katedra českého jazyka a literatury. – Úvod, poznámky, použitá literatura, rejstřík filmů ISBN 80-7083-413-7 (brož.) Skripta přehledně mapující téma filmových adaptací českých literárních děl v období československé nové vlny 60. let.

MCLUHAN, Herbert Marshall

Člověk, média a elektronická kultura: Výbor z díla / Herbert Marshall McLuhan; z anglického originálu přeložili Irena Příbylová a Martin Krejza;

lektori Ivo Pondělíček, Jaroslav Stránecký;
editor Jiří Voráč; autor doslovu Ivo Pondělíček. –
Vyd. 1 – Brno: Jota, 2000. – 415 s.: čb. reprod.
a il. – (Nové obzory). –

Název originálu: Essential McLuhan. Concord,
Ontario: Anansi, 1995. –

Úvod, doslov, poznámka editora. –

Poznámky, citáty, výňatky, bibliografie Marshalla
McLuhana, literatura, rejstřík jmenný,
věcný a citované literatury

ISBN 80-7217-128-3 (váz.)

Kniha proslulého teoretika médií a sociologa
kultury Herberta Marshalla McLuhana přináší
reprezentativní výběr z jeho celoživotního díla.

MONTAGE/AV

Montage/av. Jg. 9, 2000, Nr. 2 – Berlin:

Gesellschaft für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation.

ISSN 0942-4954

Z obsahu: Johannes von MOLTKE –

Jörg SCHWEINITZ: *Für Rudolf Arnheim*,

s. 5 – 18; Rudolf ARNHEIM: *Die Zukunft
des Tonfilms*, s. 19 – 32; Rudolf ARNHEIM:

Ein blick in die Ferne, s. 33 – 46;

Rudolf ARNHEIM: *Das Kino und die Masse*,

s. 47 – 54; Rudolf ARNHEIM: *Zum Geleit*

(zu Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel*), s. 55 – 64;

Patrick VONDERAU: *Geheime Verwandtschaften?*

Der „Schwedenfilm“ und die Geschichte

des Weimarer Kinos, s. 65 – 100; Peter WUSS:

Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-

-Effekts von Dogma-95-Filmen, s. 101 – 126;

Lutz NITSCHKE: „*May the hype be with you*“.

Quentin Tarantino als Star-Regisseur im

amerikanischen independent cinema der 90er Jahre,

s. 127 – 154.

RAJADHYAKSHA, Ashish – WILLEMEN, Paul

Encyclopaedia of Indian Cinema: New Revised

Edition / Ashish Rajadhyaksha, Paul Willemen. –

3rd rev. ed. – London: British Film Institute;

Oxford: Oxford University Press, 1999. –

658 s.: čb. fot., tab. – 1. vyd. publikováno 1994. –

Úvod k 1. a 2. vydání, vysvětlující poznámky

a zkratky, kalendárium, seznam personálních hesel,

bibliografie, index jmenný a názvový, o autorech

ISBN 0-85170-669-X (brož.)

Třetí přepracované vydání velké encyklopedie

indické kinematografie. První část tvoří biografická

hesla filmových umělců různých profesí s jejich

filmografiemi. Ve druhé obsáhlejší části jsou
v chronologickém sledu představeny významné
filmy daného období se základními technickými
údaji a obsahovou charakteristikou.

SALEWICZ, Chris

George Lucas / Chris Salewicz; project editor

Natasha Martyn-Johns (Close Up). – 1st publ. –

London: Orion, 1998. – 143 s.: čb. a barev. fot. –

Na obálce název: *The Making of His Movies*. –

V tiráži nakl. Orion Media. –

Filmografie, bibliografie, o autorovi

ISBN 0-75281-318-8 (váz.)

Monografie o tvorbě amerického režiséra, scenáristy

a producenta George Lucase. Na závěr jsou

připojeny recenze jeho filmů, publikované

v časopise Variety.

SCREEN

Screen. – Vol. 41, Autumn 2000, No. 3. – Glasgow:
University of Glasgow.

ISSN 0036-9543

Z obsahu: Johannes von MOLTKE: *Between*

the Young and the New: pop sensibilities and laconic

style in Rudolf Thome's Rote Sonne, s. 257 – 281;

Ian GARWOOD: *Must you remember this?:*

orchestrating the "standard" pop song in Slepless

in Seattle, s. 282 – 298; Rachel MOSELEY:

Makeover takeover on British television,

s. 299 – 314; Uma DINSMORE-TULI:

The Plesures of "home cinema", or watching movies

on telly: an audience study of cinephiliac VCR use,

s. 315 – 327; Julianne PIDDUCK: *Society for*

Cinema Studies Conference 1999, s. 328 – 329;

Cathy FOWLER and PETRA KÜPPERS: *22nd*

Créteil Women's Film Festival, s. 330 – 333.

SCREEN

Screen. – Vol. 41, Winter 2000, No. 4. – Glasgow:
University of Glasgow.

ISSN 0036-9543

Z obsahu: Martin LEFEBVRE: *Eisenstein, rhetoric*

and imaginicity: towards a revolutionary memoria,

s. 349 – 368; Lee WALLACE: *Continuous sex:*

the editing of homosexuality in Bound and Rope,

s. 369 – 387; Julia ERHART: *From Nazi whore*

to good German mother: revisiting resistance in

the Holocaust film, s. 388 – 403; Georgina BORN:

Inside television: studies and the sociology of culture,

s. 404 – 424; David OSWELL: *Young people,*

new media: the Himmelweit II project, s. 425 – 430.

SUBSCRIPTION INFORMATION

ILUMINACE is published four times a year.
ISSN 0862-397X

Address:

A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
Czech Republic
tel. ++420/2/683 21 50
++420/2/828 101
fax ++420/2/684 77 31
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
[http: www.allpro.cz](http://www.allpro.cz)

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 46,- / DM 82,-
Individual: US\$ 32,- / DM 57,-

Annual subscription for other countries

Institutional: US\$ 68,-
Individual: US\$ 44,-

Prices include postage.

PŘEDPLATNÉ PRO TUZEMSKO ZAJIŠŤUJE

A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1;
tel. ++420/2/683 21 50
++420/2/828 101
fax ++420/2/684 77 31
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
[http: www.allpro.cz](http://www.allpro.cz)

Vychází 4x ročně.

Roční předplatné 180,- Kč + 20,- Kč poštovné.

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu

Vydává Národní filmový archiv
Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 02 / 894 689, fax 02 / 697 30 57

Redakce: NFA – oddělení teorie a dějin filmu,
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1
tel. 02 / 2423 1988, fax 02 / 2423 1948

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická

Tisk: Unitisk, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v únoru 2001.

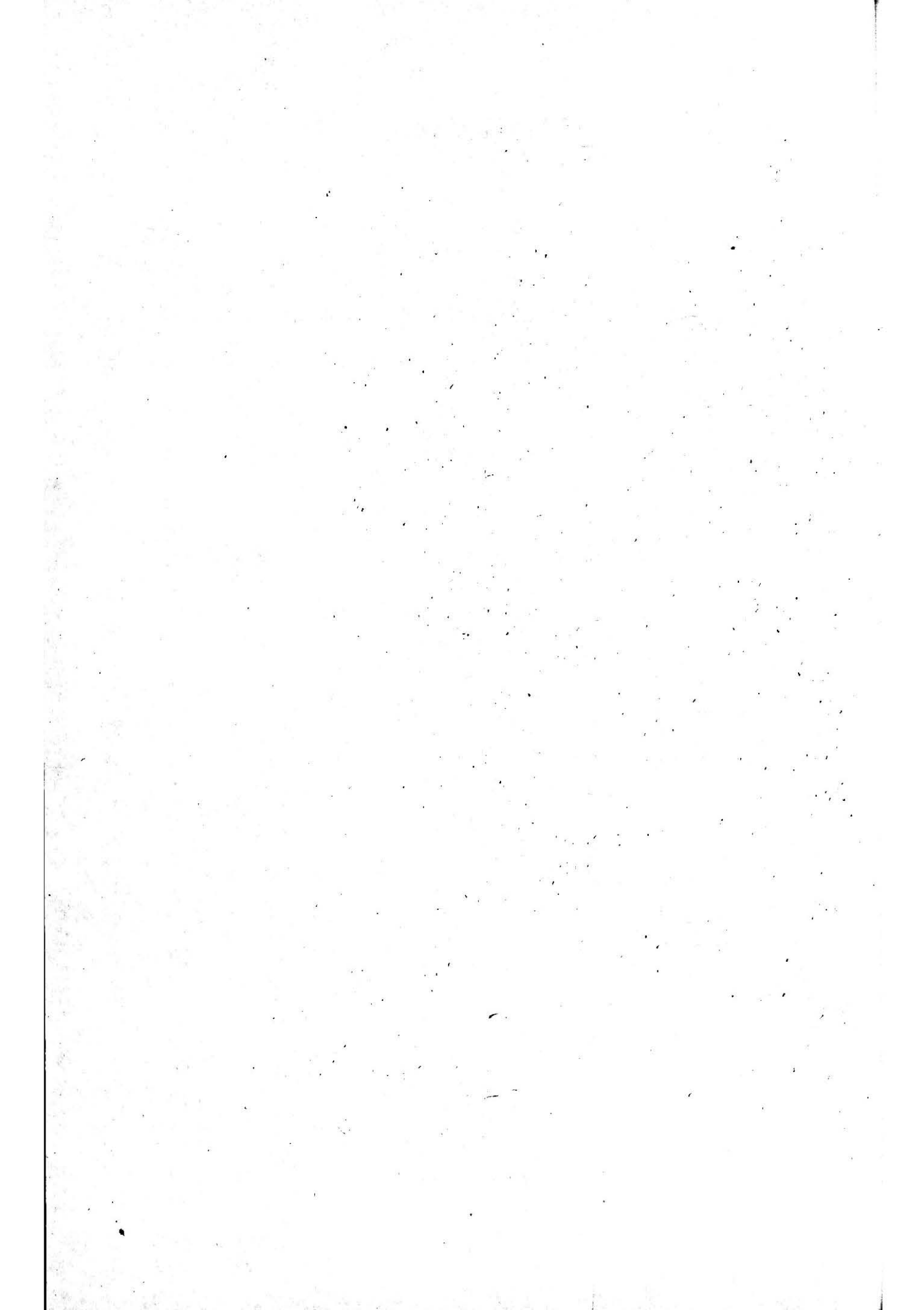
Podávání novinových zásilek povoleno
Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

Podávání novinových zásilek povoleno
Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,
dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98.

Vychází 4x ročně.
Cena jednoho čísla 60,- Kč.

MK ČR 55255; MČ 47285
ISSN 0862-397X

*Na obálce
Kouzelnice
obrázek z praxinoskopu
(Émile Reynaud, asi 1879)*



35029/2001/1



10093357 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidružuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i rád věci vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvížení ducha i skutečnosti do jasu, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vzhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.