

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 rysuje 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). Dvojí 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.“ Kráčíjí 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 (klasické) 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 modality: 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



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 nepřímou 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 pro slovem 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 tvář 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 nevině 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, jakéhokolí 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,

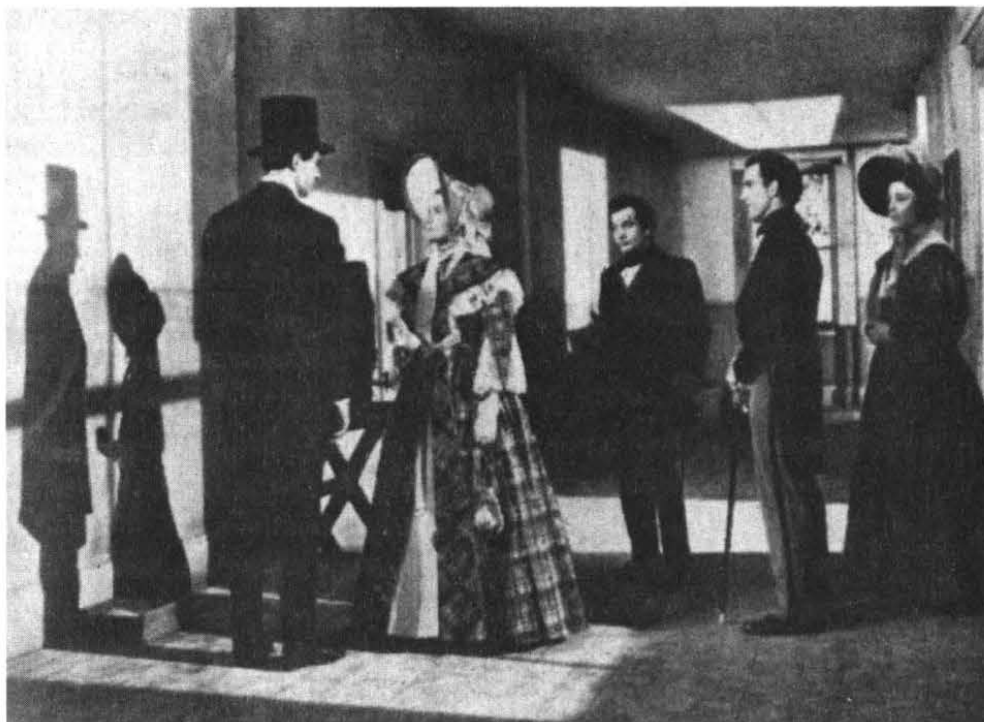
která zkratuje její průběh. Důkaz zločinu se zjevně materializuje pouhou Lincolnovou schopností představit *označující* jako konkrétní výsledek svých všemocných sil Odhalovat.

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 při (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, prosta

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 hrozné 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 nejněsněji 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 jediné 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).