

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav českých dějin

# **Bakalářská práce**

Martin Váňa

**Obraz dějin ve filmu**

The image of history in film

Praha 5. 8. 2016

vedoucí práce: Kamil Činátl

## Poděkování:

Děkuji panu Činátlovi za vedení práce a za mnohé zdroje inspirace, stejně jako za možnost psát práci na tohle téma. Děkuji panu Kopečkovi za jeho semináře, které mě poskytli příjemný přehled a spoustu zábavných textů. Děkuji spolužákům ze seminářů obou výše zmíněných doktorů za diskuze a podněty k mé práci. Děkuji Jakubovi Vrbovi za to, že mě přivedl na historii. Děkuji Matějovi Strnadovi za materiály k mé práci a za uvedení do filmu. Děkuji všem ostatním, kteří mi s prací pomohli, byť jen vřelým slovem. A děkuji rodičům.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 5. srpna 2016

*[vlastnoruční podpis]*

.....

Jméno a příjmení

**Klíčová slova (česky):**

film, historie, historiografie, filosofie, obraz, čas, pohyb

**Klíčová slova (anglicky):**

film, history, historiography, philosophy, image, time, movement

**Abstrakt (česky):**

Práce se zabývá vztahem historie, filosofie a filmu. Využívá filmových a seriálových pramenů z české produkce posledních několika let. Skládá se jednak z interpretace těchto pramenů za využití příslušné metodologie a dále v ní autor rozpracovává vlastní typ metody, zaměřený zvláště na práci s historickým filmem. Metoda práce je určena především následujícími teoriemi: filmovým myšlením Gilles Deleuze, dílem zaměřeným na historii, čas, umění a ideologii Slavoj Žižeka a dále dílem Henry Bergsona *Hmota a paměť*. Autor využívá pojmů, především z díla Gilles Deleuze, jakými jsou například obraz-pohyb, obraz-čas, krystal času, atd., aby popsal vztah mezi historií, pamětí a časem, to vše na ploše audiovizuálního materiálu, který tvoří seriál *České století*, minisérie *Hořící keř* a nakonec filmy *Ztraceni v Mnichově* a *A bude hůř...*

**Abstract (in English):**

The thesis focuses on the relation between history, philosophy and film. It uses film and TV series sources produced in the Czech Republic in the last few years. The thesis comprises from interpretation of these sources with the use of appropriate methodology as well as it develops its own method to be used to work with historical film. Method of the thesis is defined above all by: the film thinking of Gilles Deleuze, the works on history, time, art and ideology by Slavoj Žižek and Henry Bergson's *Matter and Memory*. Author uses concepts of Gilles Deleuze such as movement-image, time-image, time crystal and other, in order to describe the relation between history, memory and time, all that on the background of following audiovisual material: *Czech Century*, *It's Gonna Get Worse*, *Lost in Munich*, *Burning Bush*.

## OBSAH

- 1 **PŘEDMLUVA.....** ОШИБКА! ЗАКЛАДКА НЕ ОПРЕДЕЛЕНА.
- 2 **UVEDENÍ.....** ОШИБКА! ЗАКЛАДКА НЕ ОПРЕДЕЛЕНА.
- 3 **ZÁVĚR.....** ОШИБКА! ЗАКЛАДКА НЕ ОПРЕДЕЛЕНА.
- 4 **SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY: ...** ОШИБКА! ЗАКЛАДКА НЕ ОПРЕДЕЛЕНА.

## 1. Předmluva

Moje práce je o historii, filosofii a filmu. Snažím se v ní popsat, jak se vztah těchto tří oborů prolíná a jaké závěry lze z jejich provázanosti vyvodit. Jelikož je mi blízká filosofie dějin, stejně jako je mi blízký film, pokusím se popsat, jaké implikace z provázaných interpretací vycházejí. Jako prameny si volím české seriály a filmy. Jako sekundární literaturu si беру k ruce některé z filosofů, které zabývají otázkou času a ideálně zároveň otázkou historie nebo filmu. Okruh sekundární literatury doplňují autoři, kteří zkoumají z interdisciplinárního hlediska vztah filmu a historie a textu a obrazu.

Z čeho má práce vycházet? Myslím, že nejprve mne zajímala otázka, jak lze pojmout práci s historickým pramenem? Zdá se mi, že její těžiště spočívá v prostém pojetí práce s pramenem, které se dělí na: určení pramene, jeho „přečtení“ a interpretaci na základě položené otázky. První bod podle mne nepředstavuje problém, naopak nabízí již dnes širokou paletu možností, co zpracovávat. Film je rozhodně médiem, který historií zásadním způsobem nese a zpracovává ji zvláštním způsobem. Druhý bod je zdánlivě nekonfliktní, neboť (s ohledem na proškolení v oblasti PVH) stačí [text] (použito zástupně) správně číst, zejména se zaměřením na dobový jazyk a kontext. Jazyk je zde víceméně zástupným pojmem pro to, co se rozhodneme v textu vyzdvihnout.

Co se týká přečtení filmu, chtěl bych na úvod odložit stranou několik základních představ o tom, co děláme, když se na film díváme. Mám nutkání jasně říci, že sledováním filmu se nám neotevřívá „okno do historie,“ ani „filmařův pohled na dějiny,“ ani „ilustrace toho, co bylo“ a pochopitelně ani „zobrazení toho, co bylo“ jako faktu. Film je pouze obraz. Přečtením filmu vzniká text. Od tohoto bodu se tedy stávám jen přepisovatelem pramene. Už jsem slyšel, že historik by neměl pramen pouze opsat nebo přepsat, ale interpretovat. Zde musím podotknout, že interpretaci jistě nabídnu, ale většinou asi budu obraz jen přepisovat<sup>1</sup>.

Pokud bychom přistoupili k látce s tím, že kupříkladu historický seriál něco znamená ze samého titulu svého žánru, mylili bychom se. Historický význam věcí, které seriál zobrazuje, tu již není. Na plátno budeme teprve promítat jeho výraz, i když to je jen televizní seriál... Když bychom znali význam, který seriál má, nepotřebovali bychom již myslet, přepisovat ho, ani interpretovat. Jaké je moje tážení, co se týče filmu? Zatím ještě žádné, ale v průběhu práce jsem několik otázek zkusil zodpovědět. Pár dalších odpovědí, nebo spíše obecných postřehů jsem zaznamenal v závěru.

Nakonec předmluvy musím předložit jedno slovo, s nímž budu pracovat. Jedná se slovo popisující operaci, ke které budu v průběhu práce přistupovat. Je to sloveso *promíjet se*. Ve své zvrtné podobě. Podstatné jméno je *promíjení se*. Bylo ho třeba vymyslet, protože občas potřebuji vysvětlit, co se právě děje s filmovými obrazy. Ačkoliv jsou promítány vedle sebe a reagují a vztahují se jeden k druhému, přesto se mívají a nikdy se nepřekryjí. Proto to slovo.

Poslední poznámka se týká mého použití slova film. Na některých místech by bylo přesnější sáhnout po výrazu jako audiovizuální materiál, což je velmi dlouhé sousloví. Proto můžete narazit na místa, kde film stojí zástupně a na těchto místech prosím čtete audiovizuální materiál. Omlouvám se.

---

<sup>1</sup> Mitchell: Picture Theory, str. 45, Mitchell zavádí pojem metaobrazu (metapicture), který popisuje obraz, které je třeba zkoumat a říkat, co na něm je. Dokonce zmiňuje několik slavných obrazů (jako například duck-rabbit), v němž vidíme někdo zajíce, někdo kachnu, které přímo vybízejí k tomu, aby je člověk pojmenoval, avšak ihned poté, co je pojmenuje se mu odpověď jeho samého zdá nekompletní a tedy znovu hledá popis, který by obrazu mohl přisoudit.

## 2. Uvedení

### 2.1. Pramen...

„Říkává se, že co je psáno, to je dáno. (...) neplatí to pro historika, chtějící ho se dobrat kritického, a pokud možno i plného poznání určité doby a jejích specifických stránek. Neboť to, co má historik k dispozici pro svou práci, (...) jednoduše řečeno – klame<sup>2</sup>. O tomto nemůže být sebemenších pochyb, vezměme si tedy hraný, fiktivní film a začněme se „klamati.“

Film není snad přímo klamem, stejně jako jím není pramen, který můžeme vzít do ruky, klame tudíž svým, vulgárně řečeno, obsahem. Abychom jeho lež odkryli, musíme nejprve porozumět jeho jazyku. Oproti textu stojíme před problémem, že film není napsán, ale natočen. Nejprve ze všeho tudíž musíme pojmut řeč, kterou se nám film vyjevuje, abychom jej mohli číst. Říkám číst, neboť nám v důsledku půjde o historickou práci s filmem, kterou budeme brát jako druh textu a půjde nám o to, porozumět mu. Přesto, od jednotlivých obrazů, které skládají film, se nedostane ve výsledku k textu jako takovému, spíše máme na mysli „čtení“ jakožto operaci, kterou budeme obrazům přiřazovat význam. Výslednou taxonomií<sup>3</sup> však rozhodně není myšlen přepis obrazu do textu, ovšem taková konečná forma textu, která je uchopována pomocí s ní spojené obrazové představitosti. Naší *langue*<sup>4</sup> bude obraz, ale naší *parole*<sup>5</sup> bude slovo. Činíme tak především proto, že z gramatických jevů budeme pracovat s metaforami<sup>6</sup>, které našemu čtení filmu padnou jako ulité. Znovu, taxonomie zde nebude nabírat žádnou definitivní podobu, jen reflektuje obrazový systém, který v interpretaci budeme budovat a naopak, musíme se snažit o interpretaci co nejrychlejší, jinak sitaxonomie vybere na obrazu svou daň.

### 2.2. ...jeho interpretace

Interpretace pramene nabízí v případě filmu mnoho možností. Nejprve: sledujeme-li pramen jakožto stopu,<sup>7</sup> zkusme namísto jejího časového uchopení zaměřit naše zraky na její prostorové umístění. Stopa je vždy otisknuta v něčem, v určitém materiálu. Významnost tohoto materiálu tkví v tom, že je to on, jenž stopu formuje, nikoli noha. Noha stopu pouze zanechala a odkráčela dál, zůstalo po ní jen vtisknutí do hmoty. První analogii pozorujeme tedy v tom, jak máme filmový obraz vidět, jako něco vtisknuto do materiálu, ovšem postrádající původce.

Budeme-li šlépěje následovat ještě dál, zjistíme v průběhu našeho stopování, že lze rozlišovat mezi šlépějemi a terénem. Zde vykonáme dvě zastavení. Jednak si uvědomme na našem lovu, že, co sledujeme, jsou stopy, nikoli terén. Ačkoliv to může odporovat základům myslivosti, myslíme v tuto

---

<sup>2</sup>Vademecum pomocných věd historických

<sup>3</sup>Deleuze: Film.1 Obraz-Pohyb

<sup>4</sup>De Saussure

<sup>5</sup>Tamt., používám oba pojmy spíše orientačně a metodicky, než analyticky. Snažím se pomocí nich osvětlit, kde zhruba budu v jazyce práce tvořit význam, ne, jaký ten význam bude následkem srovnání jeho rozložením mezi *langue* a *parole*.

<sup>6</sup>Obecně Aristoteles: Poetika, dále v textu srov. White: Metahistorie

<sup>7</sup>Srov. Ricoeur: Čas a vyprávění, přístup, který autor předkládá, je založen na uvědomění si bytího tu (řečeno s Heideggerem) člověka, zanechavšího tu otisk ve světě, který můžeme chápat v příručním smyslu. Máme tu pak co do činění s historickým vědomím, jež projektujeme oproti stopě vědomí minulého. Zkusme se oprostit od snahy uchopení toho, co již není a pomocí doslovných metafor rozvinout vlastní metodu.

chvíli náš lov jako předem odsouzený k neúspěchu, neboť druh zvěře, který pronásledujeme, již vyhnul. Jako lovci, kteří nic neuloví, nemáme už důvod pozorovat, zda něco nevyrazí ze křoví. I případný výskyt endemického pamětníka troskotá na časovém posunu a případné historické safari je nepřesvědčivé. Poté co jsme odtrhli naše zraky od terénu kontextu, spočineme čerstvě nabytým glaukomemjiž pouze na jednotlivých stopách. Potřeba kontextu jako bezprostředního srovnání faktu je však neodbytná a jedinou odpovědí na naši přetrvávající krizi je generování kontextu mezi jednotlivými fakty-šlěpěmi. Pro náš zúžený pohled však není patrné nic jiného než samy stopy, proto se kontextem jedné stává druhá stopa, zanechaná v její blízkosti. Dávejme pozor na to, že teď vidíme jen stopy, tudíž okolím stopy je rázem stopa druhá. Výsledek tohoto postupu prozatím nazvěme okolností faktu.

První cesta, kterou vést interpretaci, je historická (dvou-fázová). Na ní při kontaktu se stopou-faktem upadneme do byvlšího okamžiku, v němž byla stopa otištěna jako prvá vůči těm, které jí předcházejí a které jí následují. Tento okamžik, rámován ostatními vnáší do našeho vnímání prvost jedné stopy a druhost druhých. Kontext se tedy stává druhotným vůči v jednom konkrétním okamžiku původnější stopě. Tímto postupem se fakt (1.) jeví v kontextu svých stopových souputníků (2.).

Oproti tomu se druhá cesta, časová (tří-fázová), obrací do svého okolí. Posouváme se v ní od kontextu jako druhého a faktu jako prvního k jejich výsledné redukci na „něco třetího.“<sup>8</sup> Toto třetí není přirozeně jasně vydělitelné, ale vychází ze své rozlišné jednoty (3.). Tou je okolnost, která právě určuje reciproční povahu, kterou stopy běží.<sup>9</sup> Důvodem, proč zde používám právě prostorového označení okolnosti namísto kontextu je snaha zachytit naše vnímání, setkáme-li se se stopami. Vnímáme to, jak stopy ubíhají v nepřetržitém kroku, neboť nám chybí noha, která je otiskuje do půdy. Bez noh nemůžeme sledovat kroků a bez jednotlivých kroků nemůžeme kauzálně odkrokovat události jednu od druhé. Pokročíme-li ještě dále, ve stopě přestáváme vnímat krok a zaměřujeme se na pohyb okolností. Řečeno s Karlem Čapkem,<sup>10</sup> není ani tak důležité, kdo šlěpěje zanechal a jak je možné, že je zanechal a poté zmizel bez další stopy. Příznačné pro lidské vnímání je to, že dokud šlěpěje trvají, ani se nad jejich během nepozastavíme, ač bychom právě k němu měli směřovat naši pozornost. Podobným zážitkem je pro nás i zhlédnutí filmu (podobně jako čtení knihy a vlastně všechno, kdy se odkazujeme k neživotnému druhému jsoucnu). Možná by nás občas mělo napadnout a snad i trochu rozrušit, jak jsme neschopní uchopit časovou propast, která se otvírá (alespoň gramaticky otvírá a je metaforou této metody), když vidíme film, který musel být již natočen. Minulé zakoušíme ryze přítomným způsobem bez ohledu na historický čas.

K poslednímu bodu, který zde vyplývá z obraznosti filmu a práce s faktem, dojdeme následováním druhé cesty. Jak je při sledování filmu jako pramene vidno, stojíme před obrazem. Jeho kontext je, jak už víme, ne kontext, nýbrž okolnost. Okolností obrazu je pouze obraz. Z této neodbytnosti pak klíčí náš kýžený závěr a tedy: Je samozřejmostí, že u filmu zmiňuje na prvním místě obraznost. Ovšem z výše předložené analýzy můžeme zúžit obraznost na významový singulár obrazu. Obraz tak je dle časové interpretace nerozlišitelně tvořen pouze obrazem, pro něhož nemáme k dispozici adekvátní výraz, který dokázal zahrnout jeho rozprostřenost. Pro ilustraci zmiňme příběh o malíři Zeuxidovi. *„Zeuxis a Parrhasios, jiný známý malíř, se údajně vsadili, kdo z nich namaluje obraz věrnější přírodě. Zeuxis prý namaloval hrozny vína s takovou opravdovostí, že je přilétali ozobávat ptáci. Parrhasios*

<sup>8</sup> Husserl srov. Fenomenologická redukce

<sup>9</sup> Srov. Husserl/Patočka pojetí času jako retence a protence. Uplynulý okamžik v sobě předvídá následný okamžik a budoucí okamžik v sobě udržuje minulý okamžik. Příklad: tón v hudbě je rozezněn vibrací svého trvání, bez toho, abychom jej pojímali v kauzalitě jeho jednotlivých okamžiků, které by na sebe navazovaly. Známe jen začátek, konec a trvání.

<sup>10</sup> Čapek: Boží muka, povídka Šlěpěj

*zase schoval svůj obraz za záclonu. Zeuxis jej proto požádal, aby ji odhrnul, aby mohl obraz posoudit. Ale záclona byla ve skutečnosti namalovaná a Parrhasios byl prohlášen za vítěze, což zklamany Zeuxis komentoval slovy: „Oklamal jsem ptáky, mne samotného však oklamal Parrhasios.“<sup>1112</sup>*

Ukazuje se ve své nejčistší podobě to, že umění je založené na své uměleckosti (i bez toho abychom ji nutně vykládali jako klam). Esence umění tak ve stručnosti spočívá v tom, že se vyjevuje člověku v modalitě chycené do pasti mezi fikcí a realitou. Rozhodnutí, zda je to nakonec spíše realita nebo spíše fikce není příliš zajímavé. Hlavní je neodbytná fakticita, se kterou je před člověka vystaveno. Dvěma poznatky pro film, které si z této bajky odneseme, budiž, že umění neumíme přijmout jinak než jako fakt a umění jako fakt nezastírá (respektive ironicky zastírá) to, že není tím, čím se být zdá.

V podobných intencích se hovoří o inovativním dramatu<sup>13</sup>, jehož inovace leží právě v tom, že existuje jakási oblast fakt (nebo přesněji, existuje přesvědčení o ní), k níž je na receptivní rovině film divákem vždy vztahován, a vzhledem k ní se ve filmu odehrává něco, co tato fakta (přesněji jejich představu) narušuje, avšak narušuje je zevnitř, fakticita faktu tím není ohrožena. Inovace nespočívá v objevení něčeho nového, tedy nového faktu, ale v předložení nového obrazu. Drama, aby bylo inovativní, se bude odehrávat za pomoci obrazového materiálu, který bude umělecky funkční a vztahující se k historii.

### 3. Metodologie

#### 3.1. Zástupky

Patří k dobrému vychování, abych na počátku zmínil propojení a společné fungování jazyka a historie<sup>14</sup>. Odkazovat se k němu budu pouze povrchně, neboť naplno jej nechám vyklíčit v interpretaci konkrétních filmových obrazů. Vezmeme si k ruce tropy, a to metaforu, metonymii a synekdochu. „*Metafora je v zásadě reprezentativní, metonymie redukcionistická, synekdocha integrativní a ironie negační.*“<sup>15</sup> Tyto tropy budou v historickém filmu reprezentovat následující:

- a) Metafora zakládá obrazový fakt filmu a stojí nejbližší bajce, v níž Zeuxis a Parrhasios odhalili podstatu umění. Film je metaforou, díky jejímuž uměleckému pojetí jsme schopni chopit se prostorové i časové jednoty obrazu, chápeme-li se zároveň stejnou měrou jejich vnitřního rozporu. Bez metafory nedáme historické interpretaci filmu ani ránu, jak vidno.
- b) Metonymie bude procesem samotné interpretace a zakládá inovativní rozměr filmu<sup>16</sup>. Právě její operací se budeme vztahovat k historickým procesům. Přesněji řečeno, díky ní vztáhneme konání metaforického aktéra k teoretickému procesu, jinými slovy film k historii. Tak se nám přihodí, že historický proces bude promlouvat ústy postavy, historické rozhodnutí bude vedeno dialogem dvou figur, historická událost bude trvat několik záběrů, v nichž se odehraje její rozuzlení, atp.

<sup>11</sup> Citace převzata z Wikipedie <https://cs.wikipedia.org/wiki/Zeuxis>, pro náš účel není třeba číst Plinia staršího.

<sup>12</sup> Následnou inspiraci přejímám z Žižeka: Less Than Nothing, Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism a za její podání vděčím doc. Kolmanovi – seminář Jazyky vědy, jazyky umění (FF UK 2014/2015)

<sup>13</sup> Rosenstone: Film on History, History on Film

<sup>14</sup> Hayden White a jeho Tropika diskurzu pro mě byla pochopitelně cennou inspirací, což je patrné. Na druhou stranu je (ačkoli o něco méně než třeba Metahistorie) silně ukotvena ve starší historiografické praxi. Jelikož se odkazují k metodě pozdější, je mi velice užitečná ne přímo pro svůj obsah, ale především svým využitím přítomných lingvistických pojmů a terminologie a prací s nimi.

<sup>15</sup> White: Z „Úvodu“ k Metahistorii In Aluze 3/2008

<sup>16</sup> Srov. Rosenstone

- c) Synekdocha nám umožní myslet ve filmu o historii. I o historii ve filmu. Jejím působením budeme sledovat význam a sémiotiku filmových obrazů. Tímto osmyslněním obrazů, které budu převádět do textové podoby, a jejich následnou analogií s historickým procesem, co do smyslu jejich vyznění, se přiblížíme k myšlení čistým obrazem. Na tomto poli budeme schopni nahradit zbytky historické kauzality časovou okolností. Historická změna se vybarví v interakci mezi postavami, historický problém se vyjeví v kontrastu záběrů, kterými jsou snímány nesouhlasné postavy, atp.
- d) Ironie se naší metodologii lehce vymyká. Přiblížil bych jí více k metodě samotné a odkázal k metafoře.<sup>17</sup> Jde o uvědomění si významu metafory a její (re)definici. Metafora je lež, která říká pravdu.<sup>18</sup> Díky této klauzuli je náš přístup k filmu opravdový. Bez ní bychom se mezi filmem a historií nemohli posunout od významu obrazu ani k jeho interpretaci. Zlehčení, které ironie vnáší, nám dovolí ohnout tvořenou taxonomii obrazu směrem k jeho uchopení textem, stejně jako nám dovolí zdánlivé vymanění z uměleckosti nebo vědeckosti, faktičnosti nebo fiktivnosti, podle toho, co nás zrovna bude trápit.<sup>19</sup>

### 3.2. Obrazy

Nejlepším příkladem toho, pro mne v mém horizontu, jak lze s filmem nakládat, je Gilles Deleuze.<sup>20</sup> Začnu však tím, co lze jeho využití na těchto stránkách vytknout. Tedy, jeho metoda a filosofie filmu dochází jen do poloviny 80. let, zatímco já zpracovávám filmy novější. Na to odpovím, že filmy novější budu se staršími někdy srovnávat, některé druhy obrazovosti mohly přetrvat a konečně, v případech, kdy došlo k posunu v historické obrazovosti, pokusím se přijít s „novou“ možností jejího zachycení a rozvržení. Co naopak Deleuze nabízí je široká paleta práce s filmovým obrazem, která v sobě snoubí teoretické rozmístění významů (na některých místech velmi jasně rozvržené) s afektivní a jazykově bohatou interpretací z pohledu zaníceného diváka. Z něho vycházím a jeho zobecňuji při výše zmíněném rozvržení, v jakém budeme film číst. Jednotlivé kusy interpretace tak budou volně navazovat a typově se přibližovat Deleuzeově způsobu interpretace, pouze s tím, že moje pozornost se zaměří na historické pojetí filmového obrazu.

---

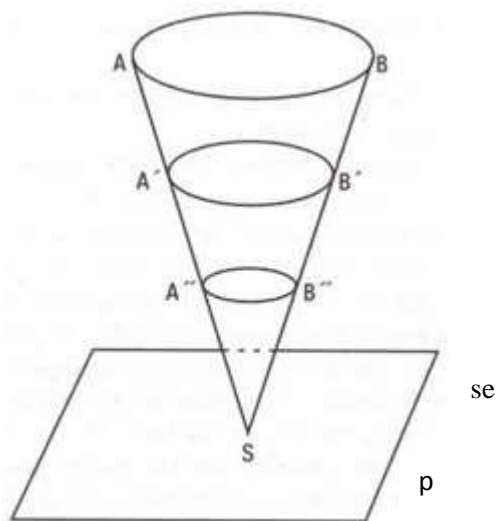
<sup>17</sup> Metodologie je teorie, ze které vycházím a myslím obsah práce. Metoda je aplikace této metodologie v samotném textu, ať už za účelem rozvinutí teorie nebo interpretace faktu.

<sup>18</sup> Miéville, China: *Ambasadov*

<sup>19</sup> Pro útěchu viz Hayden White: *„Jako základ světového názoru však ironie směřuje ke zničení jakékoli naděje v možnost pozitivního politického jednání. Svým pochopením zásadní bláznivosti nebo absurdnosti lidské situace plodí víru v „bláznivost“ civilizace samotné a probouzí cosi jako mandarínské opovržení těmi, kdo se pokoušejí uchopit povahu společenské reality vědecky nebo umělecky.“*

<sup>20</sup> Deleuze: *Film.1 Obraz-pohyb, Film.2 Obraz-čas*

Jádrum Deleuzeova díla je jeho komentář k Bergsonově Hmotě a Paměti. Největší předností této operace je vztahování filmové interpretace k procesu paměti. K paměťovým studiím se tak svým způsobem dostanu malou zkratkou či spíše oklikou.<sup>21</sup> Na níže uvedeném obrázku vidíme náčrt<sup>22</sup> zachycující přítomný okamžik S, ke kterému se kromě svého průmětu do roviny p váže i celý kužel, odkazující k minulosti vnímané v okamžiku S. Z prezentního hlediska tak vidíme různé roviny paměti, do nichž je možné se z bodu S dostat, přesněji ty, které je možné v tomto momentu aktualizovat. Jednotlivé kuželosečky představují čisté vzpomínky, při jejichž aktualizaci vystupuje bod S do roviny náležité kuželosečky.<sup>23</sup>



Jádrum historické práce s filmem je pak postup inverzní vzhledem ke vzpomínce. Imaginární svět vzpomínky, z časového hlediska obsahující přítomný okamžik spolu všemi minulými,<sup>24</sup> se v šíři minulého (např. rovina AB náležící kuželu) spustí do roviny p. Naše srovnání při filmové interpretaci se tak bude nacházet v rovině p s tím, že různé historické kategorie, pohyby a události budou na základě obrazové linie filmu vstupovat do roviny p v obsahu, který bude založen na percepci filmu. Představme si jen, že se z naší současnosti S snažíme jako inverzní vzpomínku zachytit na plátno p promítnuté obrazy. Tedy, odstupňovanost historických pohybů, kategorií, událostí a jejich vzájemně tvořený význam bude pomíchán jejich současným přenesením do přítomnosti.

V následujících kapitolách se dočkáme, jak konkrétního rozboru audiovizuálních materiálů, tak i dalšího propracování metody a závěrů, které z ní plynou.

## 4. České století

### 4.1. Problémy národního seriálu

První výhodou je, že se jedná o u nás jedinečný pokus zachytit naše krátké dvacáté století formou historicky opravdovou a divácky přístupnou. Fixace na „stěžejní okamžiky našich“ dějin vyžaduje od tvůrců formování jisté linie, obsahové i stylové, které se musí přidržívat. Tato linie, jinak vizuálně škodlivá, přispívá naštěstí také k potřebě zodpovědět jistou „národní“ filosofii dějin, pokud tedy něco takového existuje. Pokud ne, tak musíme tuto filosofii dějin napsat. Druhou výhodou je sériovost, která usnadňuje interpretaci. Bez ní bychom se jen těžko mohli chytit obrazů dostatečně dominantních a estetických pro krystalizaci výrazu. Takováto chronologičnost (alespoň zamýšlená) nám bude pomáhat při charakterizaci pohybů, které postavy seriálu vykonávají. Tento pohyb-fakt se vrací k esenci historiografie, to jest k objektivitě a faktu, neboť vyžaduje nutné trvání (chronologii<sup>25</sup>), v němž jsme schopni pohyb změřit. Bez nutného trvání se rychlost pohybu, stejně jako jeho směr stává

<sup>21</sup>Oproti využití klasiků jako Jan Assmann a Aleida Assmannová tak budu k paměti přistupovat z její esenciální, spíše než z provozní stránky.

<sup>22</sup>Bergson: Hmota a paměť, název roviny doplněn

<sup>23</sup>Deleuze: Film.2 Obraz-čas

<sup>24</sup>Tamt.

<sup>25</sup>Bergson str. 58 a méně – NAJÍT

nepříjemně relativní a vyžadoval by uchopení v rozšířené perspektivě blíže nespecifikované subjektivitu, která se bude vyznačovat historicky ochromující nejistotou.<sup>26</sup>

#### 4.2. Válka, která zuří venku, ale hrozí zuřit uvnitř

Abych již přešel ke konkrétní práci, podívejme se na jednu z úvodních scén, kdy Masaryk svůj spolupracovníkům nastiňuje historický vývoj událostí, které mají přijít. Už tento samotný popis evokuje onu zvláštnost, neboť divák, ke kterému film promlouvá, se okamžitě propadá do časové smyčky, kdy pohlíží Masarykovými ústy na minulost z předminulého pohledu, avšak není možné, aby se zbavil sám své časové následnosti vůči předváděným událostem. Je nám zde líčen dosavadní průběh války a to, jak a kdy válka skončí, a že vyústí v nové uspořádání.

Jak ale poznáme, že válka „opravdu“ probíhá? Díky několika zásadním proprietám na scéně. Máme zde stůl, papíry, mapu na zdi a postavu „vůdce“. Jedná se v metaforickém smyslu o válečnou poradou, kdy je válečný plán přednášen (jedná se i o přednášku, v akademickém slova smyslu, o tom později – viz kapitola 3.4) ostatním činitelům jejich vůdcem (Masarykem), na pozadí mapy českých zemí. Všimněme si toho, jakým způsobem tato metafora války působí. Rozhodně totiž nemůžeme říci, že působí jako, že se děje za války, pro to hovoří jen výslovné zmínky o válce. Spíše je nám předkládána symbolická výbava, kterou máme na státotvorné okamžiky hledět, máme přijmout jazyk, který se sestává ze spojenců, nepřítelů, špionáže, boje, tažení, abychom dospěli k poetice zápasu.

Základní výraz vnějškovosti tu představuje mapa českých zemí. Toto je první díl seriálu a jsem přesvědčen, že jeho rozvržení je určující pro všechny následující díly. Blíže geografii se již nikdy nedostaneme. Naše mapy zmizí, stejně jako otázka státních hranic, kterou již není potřeba otevírat. Proč? Jednoduše proto, že se stanou historickou daností. Hranice, které mohly „kdysi dávno“ být nefaktickým přesahem, se rázem redukuje historickou ohraničenost. Tento posun má zásadní časový důsledek, neboť neohraničenost času by byla tím, co může různé roviny, které si jsou jinak časově i prostorově vzdálené, spojovat. Bez mapy a kompasu se tak český dějinný pohyb redukuje na otázku pohraničního opevnění. Prvotní invokování džina izolace pronásleduje Masaryka napříč celým prvním dílem, stejně jako diváka celým seriálem. Po opuštění země válčí s neviditelným nepřítelem na klidných vodách jezera ve sluncem zalité dolině mezi srázy švýcarských Alp nebo nad šálkem indického čaje o páté v londýnských sálech lemovaných galeriemi a knihovnami. To, že válčil, rozpoznáme jednoduše. Do své vlasti se vrací vlakem. Zde, na konci prvního dílu, máme geniální obraz, který ve své zoufalé bezobsažnosti zkouší vyrovnat misky vah oproti předcházející hodině, která byla zase pouhým obsahem bez formy. Čirá forma andělské scény se beznadějně snaží popřít, že to, co jsme doposud sledovali už je uzavřeno. Masaryk se po svém návratu do země vrací také ke své ženě. Té však odpírá veškerou promluvu, vztah, oproti zemi rozeznělé písní zůstává mlčet. Masaryk, v předešlé scéně sotva schopný najít slova dojetí, i nyní marně hledá slova zalknutí. Stačilo by přece jen říci: „*Jsem rád, že tu jsi se mnou. Tady na konci všeho...*“,<sup>27</sup> ale nejde to. Žádný další obraz zoufalství, které by nabourávalo pravdivost historických událostí, které se před našimi zraky odvíjejí, již v seriálu nenajdeme, všechny další procesy následují spravedlnost. Tady máme před sebou první a poslední krystal obrazu-času, který imploduje v tichu (v celém seriálu jen ojediněle výrazotvorném jako zde), výjimečně narušujícím odhodlání a nadšení právě vyhrané války. Nastalá nejistota tu kulminuje v konstatování, které Masaryk zamlčuje. Jediné, co je jisté, je jeho Nová Evropa a smrt.

<sup>26</sup> Srov. Wust str. 43: „Svět nejistoty, jako by byl světem, ze kterého se vytratil nejen rozum, ale celé *ratio*...“ Podobně historie se takto esenciálně obrací k chronologii, časové objektivitě.

<sup>27</sup> Tolkien: Pán prstenů: Návrat krále

Masaryk jakožto člověk nemocný hodnotami se tu setkává se svým obrazem, který je nemocný sám o sobě. On je dobrý a pravdivý člověk<sup>28</sup>, ale ona není dobrá a klame<sup>29</sup>.

I v dalších dílech z časů války nebo ohrožení je válka čímsi vnějším. Gen. Moravec plánuje atentát na Heydricha a vedení války z exilu, který je nejjasněji reprezentován anglickým domkem se upravenou zahradou nebo estrádním výstupem na schodech mezi mramorovým sloupořadím. Hlavním cílem výpravy delegátů do Moskvy po ruské okupaci je zabránit krveprolití uvnitř československých hranic, opět z místností s vyšším výskytem mramoru. Tato vnějškovost má však v seriálu dva rozdílné významy. (a) Na straně jedné demonstruje jistý druh vzpomínky s nadhledem, která musí opustit prostor Československa, aby se na ně zadívala zvenku a rozhodla o něm. Rozhodně to není žádný Mnichov, který by bylo možné shrnout do fráze „o nás, bez nás.“ „My“ jsme vždy přítomní, jsme však nějakým způsobem mimo. Historická časovost je zde popisována částečně organicky a částečně krystalicky<sup>30</sup>. Jinak řečeno tu máme dvě možné perspektivy. Buďto se na promíjející se historii díváme jako na proces před našima očima a tu se jen s nejvyšším vypětím podaří identifikovat, že se postavy hýbou. Obvykle připomínají zásadní scény kameru, která snímá šneky za sklem terária. Druhou možnost představuje pohled jednotlivých postav, které jako by představovali duchy zemřelých politiků. Jejich neschopnost odejít dál snad nejlépe odůvodňuje jejich nemrtvou temporalitu, ve které promlouvají. Nikoli v plynutí času, ale v jistém zmraženém historickém krystalu, který jejich slova zrcadlí ve všech třech tehdejších přítomnostech<sup>31</sup>. Zní to složitě a v jistém ohledu po právu, zvláště, když náš pohled je ještě nějakým čtvrtým časem, který ostatní sleduje z nynějška, ale jiné vysvětlení pro mrtvolné rozhovory nemám<sup>32</sup>. (b) Na straně druhé se jedná o procházku. Procházka, nebo případně projížďka, je důležitým mechanismem válečných časů, ale stejný význam si podržuje i za časů míru. Na procházku se vydává Havel s Kohoutem, aby vymysleli „petici všech petic,“ tj. Chartu 77, (kterou doprovázejí slovy „válka všech válek,“ to ale netuším proč). Na svém druhu procházce se dohadují Mečiar s Klausem o rozdělení České a slovenské federativní republiky. Gottwald a ostatní vyrazí na projížďku k mostu před ovládnutím republiky. Vysvětlení tohoto druhého typu venkovních jevů se dostavuje trochu kontra intuitivně v díle o Chartě 77, který rozdělí mírové myšlenkové procesy na dva typy: bytový a venkovní. Bytový (vnitřní) proces je myšlenkově svázaný. Ať už konvencemi, tradicí nebo synekdochou uzavřeného prostoru. Nebo také strachem z odposlechu, odporem k formalitě, atp. Aby se došlo k myšlenkovému rozuzlení situace, aby vznikla akce, je třeba jít ven. Impuls pro konání, které směřuje k změně přesvědčení, nemůže vzniknout za zavřenými dveřmi. Jednání za zavřenými dveřmi je nejčastěji procesem konzervačním.

---

<sup>28</sup> Srov. Nietzsche: Tak pravil Zarathustra, a zároveň Deleuze: Film 2. str. 169: Tato poznámka se vztahuje k otázce soudu. Pravdivý člověk je ten, který soudí na základě hodnot, je nemocný světem a hodnotami. Oproti němu stojí člověk, který je nemocný sám sebou. Tyto dva mody konání nejlépe ilustruje vtip o žábě a štírovi: „Štír na břehu řeky Kongo přijde k žábě a prosí ji, aby ho převezla na zádech na druhý břeh. Žába ho převézt nechce, neboť říká, že ji štír bodne a ona zahyne. Štír na to odpoví, že ji přece nemůže bodnout, vždyť kdyby umřela, on by se utopil. To žába uzná a souhlasí, že ho vezme na druhý břeh. Když doplave doprostřed řeky, štír ji bodne. Když mu žába vyčítá, proč to udělal, vždyť teď oba zahynou. Štír jí pouze odpoví: No, tak to chodí na řece Kongo.“ Téměř totožnou příběh líčí i Deleuze.

<sup>29</sup> Klame ve smyslu, kdy není spravedlivé, aby byla v tomto-tehdy nemocná.

<sup>30</sup> Deleuze: Film 2. Obraz-čas, str. 152: organický popis je kinetický, základem je pohyb a akt postavy, krystalický popis je chronický, základem jednání postavy nebo celé scény je její časové promíjení se s obrazy-vzpomínkami, který ji obklopují.

<sup>31</sup> Srov. např. Augustin: Vyznání: přítomnost minulosti, přítomnost přítomnosti, přítomnost budoucnosti.

<sup>32</sup> Deleuze: Film 2. Obraz-čas, str. 154: Možností filmové postavy je stát se divákem. Oproti situaci, kdy je postava kamerou pouze snímána, přechází v krystalickém vyprávění do pozice diváka, který je v záběru, ale zároveň se tváří v tvář situaci, která je vůkol rozložena, pouze dívá.

Zbraň je posledním z prvků ve válečné řadě. Její juxtapozice oproti české pozici je zvýrazněna na dvou místech. První je okamžik, kdy je Masarykovi po prohlédnutí lékařem, který má podezření na otrávení, jako diagnóza navržena osobní ochrana. Masaryk ji pochopitelně, byvše pravým Colombem a Poirotem, odmítá. V tomto bodě je jeho odmítnutí nevyhnutelné. Obzvláště když je obklopen spíše líbeznými a bezpečnými scénériemi (viz výše). Druhý bod je o poznání vtipnější. Návrh slovenského kolegy Ďuriše českým komunistům v roce 1948, aby revoluce proběhla klidně násilně spolu s argumentem pistole, kterou bouchne o stůl, je z něj ihned smetena. Válka nesmí nastat a lidé nesmí mít zbraně. Největší hrozbou je hrozba války a smrti, vše se děje proto, aby ani jedna ani druhá nenastaly.

### 4.3. Nacionalismus, který je již-zde a již-ne-tady

Pohledme na počátek nacionalismu v seriálu, který otevírá v prvním díle rozhovor Masaryka s Thunem. Nepřátelství a antagonistický dialog<sup>33</sup>, který vedou, nejsou dány pouze replikami těchto postav. Naopak spíše než jimi je to stavěno na odívání skrze scénu a zejména pak postavy dvou pochopů. Jejich šat je uniformou a podobá se šatu Thunově, až na několik detailů, které tato šatstva přivádějí do vzájemné subordinace. Jelikož se jedná o uniformy, navozují tyto (spolu se zatvrzelými tvářemi pochopů) přítomnost policie a Thun se pak stává jakýmsi policejním prezidentem, jenž je proti Masarykovi od počátku v opozici. Jejich sveřepé pohledy a mlčenlivé tváře, jež Masaryka tíží, avšak nezabrání mu v přednášce, můžeme pak stopovat po zbytek dílu, jakožto paradigma pro identifikaci přítele a nepřitele. Všimněme si také scény předchozí, v níž Masaryk, procházející se s Benešem, je uveden do pohybu blížící se dvojicí biřiců a přednáší tak své mínění o Benešovi a prozřetelnosti za chůze, oddalujíc se biřicům. Prvním stupněm je tedy nacionalismus existence, nebo ještě přesněji: evoluce.

Vraťme se ale k psovi. Je to nade všechnu pochybnost policejní doga, avšak není nepřátelská. Jakožto zvíře cítí a vnímá Masaryka jinak než její policejní nadřazení a její kňučení, které se po místnosti rozléhá, je hlasem citu podporujícím Masaryka navzdory její vlastní politické příslušnosti. Tímto se ustanovuje druhé paradigma pro celý díl ve vztahu přátelství a nepřátelství, a to sice protiklad, který je vyjadřován napětím mezi citem a rozumem. Takto kňučení dogy demonstruje nepřekonatelnou propast mezi Masarykem a Thunem, jež spočívá v odlišnosti loajalit, na straně Masarykově je to cit, jež je mu zakládajícím pro všechno jeho jednání a na straně Thunově je to rozum, kterým je povinován k zastávání své pozice. Jedině pocit může směřovat k evolučnímu vývoji v budoucnosti, neboť rozum jej zbrzdí.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Srov. Deleuze: Film 2. Obraz-čas, str. 155: Zákonitostí filmu je kontrast, mezi obrazy musí být pnutí. Zákonitost historie, kterou film předkládá je stejná. Pokud není kontrastní, pak z ní mizí časová souvztažnost a její zákonitost se od času odvrací. Výslednou redukcí, ke které může dojít, není pouze posun od chronického k chronologickému pohybu (tam. str. 156), ale také zjednodušení tohoto pohybu do takové míry, že není pouze senzomotorický (tedy chronologický), nýbrž je dokonce chycen v pasti zcela normálního, avšak přesto nenavazujícího pohybu. Obrazy se tu rádoby motoricky řetězí, ale jejich návaznost přesto není pohybem, nebo jiným typem pohybu (jako třeba blouděním – tam. str. 125). Naopak ji začíná tvořit kaleidoskop obrazů, které nespojuje akce, ale zároveň ani jejich situace se nemění. Změna se ztratila tak, jako se z kaleidoskopu vytratily barvy.

<sup>34</sup> Srov. Žižek: Less Than Nothing: str. 439: zatímco historicistní evoluce bere historický vývoj národa jako rozvíjení forem, které na sebe navazují, stojí dle Hegelova přístupu v jádru ta vlastnost formy, že pokud se plně vyvine, zároveň zaniká. Žižek dále rozpracovává myšlenku nebrat slavnou historickou epochu toho kterého národa jako „velkou,“ Jako epochu, která jej „zapisuje“ do dějin. Naopak předkládá tento vývoj obrazem

Doga nás vede tropem k obrazovému rozložení nacionalismu. Můžeme jej myslet jakožto promítnutí teorií o vývoji nacionalismu a primordiálních do roviny ryziho obrazu. Když sledujeme jejich sestup do roviny přítomnosti, stává se jejich zápasení „vzpomínkově“ nečasovým, avšak zasazeným do konkrétního momentu dialogu. Jeho scénérie je rozdělena naší dialektickou dogou, která svým kňučením artikuluje rozpor mezi instinktivním rozhodnutím spojeným s přesvědčením a vírou v český národ na jedné a poslušností státní struktury skrze postavu Thuna na straně druhé.

Nacionalismus v následujících dílech nemizí, je i nadále přítomen v obsahu, v replikách a promluvách. Přesto se však vytrácí jeho trvání (viz poznámka pod čarou výše). Jedinou identitou, která jej postupně nahrazuje, je lid. Pokud se zmiňuje národ, míní se jím status quo. Zaměřením tohoto statutu se stává zájem lidu. Lid jako takový není statutem quo, ale je ve filmu fabulován a ve scénách objeven<sup>35</sup>. Jistě, v celém *Českém století* nacházíme jen minimum těchto obrazů. V záběrech se vždy objevuje intelektuální diskurz mluvící politické hlavy. Dokonce do té míry, že často je celý obraz doslova zaplněn touto promluvou. Skutečně doslova<sup>36</sup>. Snímky zachycované kamerou jdou až na dřeň bezčasí, které vyplňují pouze busty obou protagonistů. Jediným úskokem z toho vzduchoprázdna je krátký střih na vrchního, kdy je kamera nad celou scénou a nabízí nám pohled do místnosti. Kdyby nám tento pohyb nebyl umožněn, nebyli bychom lid schopni ani fabulovat, jelikož by se držel neustále mimo záběr a byl by méně než kulisou<sup>37</sup>.

Posledního záblesku nacionalismu se dočkáme až v posledním díle *At' si jdou* při rozhovoru mezi Mečiarem a Pithartem. Zde jako bychom se vraceli na začátek, k zárodku<sup>38</sup> pocitu, který jsme mohli sdílet s Masarykem a dogou. Mečiar se vrací k pocitovému vzepjetí znovu-nového národa právě samozřejmou intimností své promluvy, které není možné kontrovat ani kontrolovat, právě jako bující chorobu.

#### 4.4. O mluvící hlavě, která měla tělo

Centrální vlastností, jež je s osobou Masaryka spjata je jeho akademičnost, která je přítomná i ve veškerém paměťovém provozu, který se k jeho osobě vztahuje, ale v tomto snímku je dovedena do krajnosti. Masaryk nikdy s nikým nehovoří. Vždy přednáší jistému publiku, které před sebou má, a jeho publikum tvoří alespoň jeden člověk. I ve chvíli, kdy by se dalo rozvinout lidský dialog a normálně se bavit, Masaryk vždy vystupuje v roli performativní a své myšlenky „předvádí“. Vlastně celý film (snad s výjimkou toho, kdy posílání tajného dopisu v sudu s olejem popisuje jako „špás“) jedná v jistém zavedeném rituálu, kterým je jeho distancovaná řeč a neurotická gestikulace (dvěma „žehnajícím“ prsty, sem a zase tam). Tímto postupem je jeho dramatická postava zbavena subjektu a

---

nemoci: „... spíše jako přenos nějakého druhu nakažlivé duchovní nemoci, které se lze zbavit jenom tak, že ji přeneseme na jiný národ, nemoci, která přináší pouze utrpení a zkázu těm, kteří se jí nakazí...“

<sup>35</sup> Deleuze: *Film 2. Obraz-čas*, str. 256 – 265: Lid se objevuje fabulací, díky které může mimo diskurz vyplýnout na povrch lidová menšina.

<sup>36</sup> Kupříkladu *České století: Je to jen rock'n'roll*, 42. min.: Rozmluva Havla s Jiřím Hájkem v hospodě.

<sup>37</sup> Srov. Žižek: *Less Than Nothing*: str. 998: Role lidu v demokracii je vždy pasivní a většina je vždy mlčící. To je docela dobře možné, avšak film ukazuje na neodbytnost této přítomnosti. Navzdory kulisovosti a pasivitě lidu, který často není k nalezení, se přece jen skoro vždy nějaký jeho člen ukáže. Nikdy však nenese výraz scény. Jen mimořádně se dostává do popředí, mnohem častěji tvoří pozadí. A díky stejně často absentované hloubce pole, není pak ani tento člen schopen tvořit plochu, vzpomínku či stav paměti, který by mu dovolil se alespoň krátce prominout s aktérem zabírajícím popředí.

<sup>38</sup> Srov. Deleuze: *Film 2. Obraz-čas*, str. 119: Minulost spočívá v hledání zárodku vzpomínky.

v „rolí“ ryze objektivní je vrhána jako předmět do víru okolních postav a situací. Masaryk touto ritualizací de facto nikdy s nikým nejedná, jeho subjekt je ostatními subjekty, které by jej mohli vést k reakci, bez úspěchu míjen a jako takový vyobrazuje pro diváka jakési podivné spojení dramatické figury (ale nejednající) s mluvící hlavou (avšak hrající). Tyto pasáže balancují na hraně mezi rozhovorem dvou postav a jejich de facto textuální hádkou. Modalitu, v níž je hovor snímán, zesiluje pro diváka čistota, s níž do něj mohou „vnější“ (tedy nepřednášející, plebejské) postavy vstupovat. Historické kulisy zde neodkazují tolik na dobu minulou, jako na přednáškový (akademický) proces, kterého samého jsme svědky. Což, vrátíme-li se nazpět k nacionalismu, roztomile odkrývá nesmyslné křížení vývoje nacionalismu a primordiality, kterých jsme byli svědky ve scéně s dogou.

Tento princip přednášení (často perverzní ještě navíc přednášením o tom, jaký návrh je třeba zrovna někomu třetímu přednést) je asi nejslabším prvkem seriálu a determinoval nám linie, po kterých jsme v oddílech této kapitoly mohli vykročit. „*Jazyk, který neobsahuje pojmy (vyjadřující vztahy) ..., nutí ducha, aby obnovil vztahy, které jazyk nevyjadřuje.*“<sup>39</sup> Právě tato slabina je tím, skrze co můžeme identifikovat, jak zásadní pojmy jsou. V případě postav již zbavených subjektivity, avšak zároveň ještě nenabytých pozice diváka uvnitř scény (čím by nabyli objektivní), se ocitáme v mrtvém bezčasí jejich řeči. Teprve skrze pojem, který aplikujeme na jejich chronologii, to značí jejich následnost v jednotlivém dílu i celém seriálu, se můžeme dostat k jejich výrazu, který odkazuje k času. Bez pojmu zůstává jejich význam pouze v slovech vytržených z času.

#### 4.5. Co je historický film?

Máme za sebou jen seriál, ale začněme otázkou, co je historický film, v širším smyslu audiovizuálního materiálu. Zajímavou osou pro vyznačení postavení audiovize je otázka autenticity daného díla nebo dílu. Intuitivně spojujeme autenticitu s jistou historickou atmosférou a odpovídajícími historickými fakty. Zkusme využít autenticity bližší času samotnému. „Autentickým bude bytí ve světě/pobyt a neautentickým „ono se.“ Autentickým bude přijetí smrtelnosti skrze úzkost, neautentickou bude distance subjektu vzhledem k objektivizované „realitě.“<sup>40</sup> Otázkou pro historika je, jak se vyrovnat s časovostním posunem, ke kterému dochází při reprezentování uplynulé reality filmem. Pokud bychom ignorovali zrcadlo reprezentace a řídili se pouhým časovým posunem, pak historická postava ve filmu upadá nevyhnutelně ke smrti a zároveň ztrácí autenticitu. Její realita i „ono se“ jsou mrtvé. Film však je zrcadlem, které umožňuje právě zachycení časovosti. Nikoli lapení do mrtvého, ale zrcadlení. Krystal času je aktuální obraz přítomnosti, která mívá a zároveň virtuální obraz minulosti, jež se uchovává<sup>41</sup>. Film na rozdíl od textu umožňuje rozprostřít již minulé plochy do přítomného shlížení a právě skrze tento postup a jeho opětovné popsání můžeme myslet míru autenticity.

Nejblíže datům stojí na chronologické ose jistě historický seriál střihu *Českého století*. Značný rozdíl mi přišel mezi prvním dílem a těmi zbylými. Jak jsem popsal výše, právě v prvním dílu, který seriálu zakládá jeho zárodek vzpomínky, dochází i k autentickým scénám, jako je třeba scéna závěrečná. Smrtelnost a úzkost, kterou jsou v posledních obrazech vystaveny, dovolují zažít časové historie. Problémem seriálovosti je však míra definice řeči, kterou seriál dále hovoří a která se na tomto místě ustanovuje. Další díly jsou umrtvené úměrně tomu, jak v nich nabývá vrchu periodizace, které přeměňuje spění pobytu na upadnutí do „ono se.“

<sup>39</sup> Bergson: *Hmota a paměť*, str. 94

<sup>40</sup> Cituji shrnutí dle Žižek: *Less Than Nothing*, str. 892, jinak Heidegger: *Bytí a čas*

<sup>41</sup> Deleuze: *Film 2. Obraz-čas*, str. 100

O něco dále stojí historická minisérie, jakou představuje *Hořící keř*, který se limitně blíží historickému hranému filmu, ale ponechává si přiznaný náboj reality oproti fiktivnímu pojetí. Jeho znakem je tato nedotažená fiktivnost, jež ho nechává místy utéci ze zrcadlení a promíjení se obrazů do pouhé popisnosti nebo ryzí přítomnosti (ve vztahu k historii, pouze). Poslední instancí by byl fiktivní hraný film, který rezignuje na autenticitu v rovině faktů, ale snaží se svou autenticitu vybudovat na časovém rozpražení. Ten je v našich podmínkách těžko hledat, ale uvedu jeden takový případ v sedmé kapitole.

## 5. Hořící keř

### 5.1. Oheň, který hoří dvakrát

Původně jsem myslel, že film ani neuvidím, protože mi přišlo, že je nakonec jasné, jak dopadne. Jan Palach se upálí. Ne, že by mi u filmu vadilo vědět, jak skončí, ale kombinace historického filmu a jasného konce většinou zkazí katarzi. O to víc mne překvapilo, že film mnou domyšlenou katarzí začíná a tudíž ji už dále zřejmě nemá. V tom jsem se mýlil jen napůl. Začnu tedy u toho, jak mohl film vyvrcholit, aby ukázal svou úctu času. V poslední scéně jde Palachova matka a jeho bratr k jeho hrobu, který byl mezi přesunut. Jejich rozčarování ze zmizelého hrobu a nadvakrát zmizelého blízkého je řešeno mlčením na straně bratra a výkřiky „Kde je můj syn?“ na straně matky. Z našeho pohledu, kdy je její syn pryč již od úplně prvních záběrů, je toto několikanásobné umírání/mizení jen těžko viditelné. Oproti partikulární smrti bychom se k zrcadlení pojmu dostali následovně: stačí položit kytky pro Jana Palacha na hrob toho, kdo jej nahradil. Tím bychom se zbavili podržování vzpomínky a vydali se vstříc smrti a úctě<sup>42</sup>.

Oproti katarzi se snímek rozhodl stavět kauterizaci. Oheň je přítomný před smrtí Palacha a podruhé po jeho smrti, kdy je jeho rakev vyzvednuta z hrobu a zpopelněna. Upadnutí do smrti je tímto zdvojeno a rozpolceno do několika rovin. Je zde zemřelý, jeho vzpomínka, kterou sledujeme, stejně jako vzpomínky zpřítomněné pozůstalými. Okamžik smrti Palacha je tak nejen ohněm, ale i posmrtným odlitkem a soudním procesem, neustále vrácen před oči postav, které sledujeme.

### 5.2. Justiční film a spravedlnost

Justiční film je takový film, který vynáší soud a snaží se dosáhnout spravedlnosti<sup>43</sup>. Spravedlnost se stává ošemetnou kategorií z hlediska času především z jednoho důvodu: je pro ni třeba podniknout pátrání. Rozvržení filmu *Hořící keř*, však pracuje s trochu jiným pojmem spravedlnosti, který jsme mohli pozorovat i u *Českého století*. Tento druh je obrácen velice silně do přítomnosti a chybí mu jak minulost, ve které se pátrá po nastalém, ale zatím neznámém, tak budoucnost, ve které je možné spravedlnosti dojít. Máme tu co do činění s přítomnou spravedlností.

Nejprve ji popišme, jak vypadala u *Českého století*. Spravedlnost v něm byla tvořena orientací tu byvšího jedince na hroty budoucnosti, které byly ztotožněné s jeho historickým myšlením. Příkladem toho je Husák v díle *Musíme se dohodnout*. Jeho stanovisko, které můžeme jistě nazvat i pragmatickým, je z hlediska časovosti zakotveno mimo horizont jeho, jakožto postavy. Pragmaticčnost jeho postoje v promíjení se s ostatními postavami se najednou stává malomocnou a silně neautentickou ve svém tehdejší jednání. Podobnou spravedlnost můžeme pozorovat i v *Hořícím keři*. Nejedná se o spravedlnost rozsudku, nýbrž spravedlnost danosti. Spravedlivé rozuzlení, respektive nespravedlivé pro druhou stranu, je docilováno s rezignací na jeho časový rozměr.

<sup>42</sup> Srov. Ricoeur: Čas a vyprávění III, str. 186

<sup>43</sup> Deleuze: Film 2. Obraz-čas: str. 130

Jak je možné, že se časový rozměr rozsudku vytratil? Stalo se to při odchodu postavy Trojanova detektiva, který plnil dvojí funkci. Za prvé, podílel se na vyšetřování Palachovy smrti, zkoumal tedy rovinu nastalého, která jinak nebyla známa. A především za druhé, byl divákem, který zkoumal ostatní postavy a s jehož pomocí jsme je zkoumali i my. Byl pro nás detektivem-antropologem, který rozehrával zrcadlení filmových obrazů. Jeho zásluhou nám byl pohřební průvod i zásah policie proti studentům odrazem. Když prochází průvod kolem Trojana, jeho postava je v záběru čelem k divákovi<sup>44</sup>. Před ním stojí lidé, kteří k průvodu ještě nepatří (a možná, že patřit nikdy nebudou), ovšem za jeho zády se zrcadlí lidé, kteří v průvodu již právě prošli. Jeho diváckým okem stoupá na povrch moc klamu<sup>45</sup>, která proměňuje tváře těch, které ho (ne-)potkávají. Je, otrocky přeloženo, nad krystal jasné, že po jeho emigraci/dovolené nám mizí postava, jejímž přičiněním (přesněji samozřejmě její přítomností) nám bylo dovoleno soudit mezi lží a pravdou, ovšem bez jejího referenčního promíjení se s ostatními již v žádné další scéně nenalezneme takový soud, právě naopak. Spravedlnost bez šetření je degradována na fatalistickou chronologii pravdivých lidí nemocných světem.

### 5.3. Jak se v historickém filmu dostává výraz z krystalu?

Krystal by měl zakládat novou dimenzi času, která se vymaňuje z přítomnosti a minulosti<sup>46</sup>. Na dalších stránkách Deleuze ukazuje postupné možnosti operací s krystalem, jeho utváření ze zárodku, tryskání svobodného života z krystalu, jeho rozpad, atp. Co je historickou operací, kterou vykonáváme na krystalu, abychom poznali historii? Naše metoda se rodí z textu. Historiografie má vždy na prvním místě text. Ne jako pramen, ale jako svůj cíl. Cíl, který nemůže stát mimo popis, nesnese levitaci v nezátíženém prostoru a musí si být jistý alespoň vahou papíru, lépe pak, když je složen z více listů dohromady. Tyto se pak obsahem otiskují jeden na druhý a všechny jsou v pevném celku svázány, zrovna jako tato práce. Co si tedy počít s krystalem?

Historie je do krystalu vryta. Historie nachází sama sebe v krystalu-času tehdy, když si z něho ukrajuje. Tvoří mozaiku, která brázdí jeho stěny. Vyrytí je poškozením krystalu, ale není jeho destrukcí. Je jeho redukcí, ale zachovává krystal celý, přece bychom o krystalu pokrytém rytinami neřekli, že mu něco chybí, ale přesto tomu tak je, uvážíme-li tahy rydla do důsledku. Absence krystalu odpovídá interpretované stopě na povrchu temporality. Osmyslění stopy naší interpretací je začátkem konce celistvosti, které si doposud krystal užíval ve svém jednoduchém podržování minulosti a přítomnosti. Interpretace dává stopám směr a určuje, kterým směrem se vydají. Ve filmu vidíme historii, která vzniká obráběním. Jaký proces je toto obrábění? Dle Mitchella a jeho obrazu/textu je naší odpovědností<sup>47</sup>, abychom interpretovali pozorně, ohleduplně a láskyplně. Proti tomu bych vymezil, že takové rozřazení ukazuje jen na polovinu práce, kterou lze shrnout jako empatickou. Oproti tomu druhá polovina práce, apatická, předpokládá míru odstupů, ignorace a omezení. Nejedná se o negativní a pozitivní vymezení v hodnotovém slova smyslu, pouze v analytickém.

## 6. Film a ideologie

### 6.1. Jaké pojetí ideologie?

---

<sup>44</sup> *Hořící keř*, 1. díl: cca 68. min.

<sup>45</sup> Deleuze: *Film 2. Obraz-čas.*: str. 180

<sup>46</sup> Tamt. str. 95

<sup>47</sup> Mitchell: *Picture Theory*: str. 422

Chtěl bych se také zaměřit na téma ideologie ve filmu a to skrze totální pojetí ideologie a její materiální dominance, všeobsažnosti a kritiky ideologie<sup>48</sup>. Pokud hovoříme o ideologickém filmu, pak pracujeme nejčastěji se dvěma entitami, které porovnáme a sledujeme jejich překryv, filmu a ideologie. Film je označen jako ideologický, pokud jeho symbolika souvisí nebo je do jisté míry totožná se symbolikou ideologie dobové<sup>49</sup>. To však naráží na problém toho, jak můžeme něco jako ideologie abstrahovat z materiální a žité reality a tuto výslednou mozaiku symbolů aplikovat na něco třetího. Dalším problémem je, zda film ideologický vypovídá o ideologii doby svého vzniku, nebo doby, kterou zachycuje.

Pro srovnání krátký rozbor Vávrova *Jana Husa*. Pokud v něm slyšíme lid, pak se jedná o ideologické pojetí. To není příliš přehnaná teze, může být odůvodněna paralelou mezi lidem jako obrazem ve filmu a lidem jako pojmem, který je obsahem ideologického diskurzu státního socialismu. Pokud se však podíváme na lid jako na ryze filmový obraz, je nám rázem zřejmé, že jsme přeháněli. Prvním příkladem necht' jsou scény, kdy z davu hovoří jednotlivec z lidu, představující jeho hlas. Pokud jej však označíme za „hlas lidu,“ pak jediné, k čemu docházíme je použití chybného tropu. Hlas lidu není monolit, který může mluvit. Hlas lidu je replikou postavy, která je v tu chvíli postavou všech lidí v záběru. Postavou může být věc, hudba, zvuk, budova, záběr. To je mechanika filmu, nikoli ideologického aparátu. Druhým příkladem necht' je scéna, kdy Jan Hus kráčí noční Prahou v sebe zpytu, poněvadž si není jist svým rozhodnutím ze scén předchozích. Pojednou vidí světlo vycházející z útrobu nedaleké budovy, kde k němu, přivoláván nejen září, ale i hlasem, který právě čte jednu část jeho kázání. Vyjadřuje tato scéna, že má Hus podporu lidu pro své konání, že jej lid „následuje?“ Naopak, Hus je zde postavou-divákem, který se dívá sám na sebe. Do nejistého nitra svého myšlení. Zářící okno ve tmě je jeho zrcadlem, který mu odkrývá smysl toho, co musí učinit. Ve filmu se často používá tento postup, kdy je aktér najednou postaven jako svědek sebe sama před daný problém. Toto zrcadlo odkazuje k jeho času, jeho konání a intencím, v nejzazších mezích k jeho individuálním pohnutkám vůči ostatním postavám, ale na tomto konkrétním místě je to jen Husovo zrcadlení. Zrcadlí sám sebe.

Odpověď na druhý jmenovaný problém je jednoduchá. Ideologičnost zde se zdá vyplývat právě z přesahu symbolů, které je možné přiřadit jak době zachycované, tak době vzniku filmu. Tuto zakládá společný soubor symbolů a pojmosloví, který se zdá být stejný pro dvě různá dějinná období přemostěná historickým filmem. Opustíme teď tento problém jako vyřešený, neboť kýžené rozřešení otázky ideologie tkví v obecnější rovině.

Nyní k problému prvnímu, který je o něco složitější. Pokud vyjdeme z materiality ideologie<sup>50</sup>, pak je její abstrakce z látky chybou a kritika na ní založená nás vrhá do ne-ideologie, která je ovšem zcela stejně ideologická.<sup>51</sup> Otázkou tedy, zda je možné najít plochu, na které by bylo možné dojít ke kritice ideologie, avšak tato kritika nemůže mít za cíl působit na ideologii samotnou. Myslím, že právě film umožňuje tuto třetí plochu objevit a to za pomoci své inertní dvojznakovosti. Jak jsem zmínil výše, historický film se nikoli potácí, nýbrž raší na poli vymezeném dvěma procesy, obrazem-faktem (aktuálním) a obrazem-vzpomínkou (virtuálním). Historické události, jež zobrazuje, jsou zachyceny pomocí filmové řeči, přeměněny na obrazy a tyto se pak střetávají s receptivní obrazností vlastní divákovi, častěji však osvojenou viděním filmu.

---

<sup>48</sup> Žižek: *Spectre of Ideology*

<sup>49</sup> srov. interpretace Vávrovy husitské trilogie, krátká ukázka následuje

<sup>50</sup> Althusser

<sup>51</sup> Žižek

## 6.2. Narace a ideologie

Jako první vyzkoušejme použití filmového vyprávění. Zde ještě řešení nenalezneme, sám fakt, že se jedná o vyprávění, nám neumožňuje ideologie „odzbroit“, kritizovat, pouze na základě toho, že se jedná o narativní formaci. Pokud se však dostaneme hlouběji do struktur vyprávění ve filmu, můžeme poukázat na jeho drobné rozlišení. Na jedné straně příběhu stojí jeho dějová linie, která se někde začíná, uplývá a někde vrcholí. Na straně druhé můžeme naraci ve filmu vnímat jakožto protenci a retenci<sup>52</sup> jednotlivých obrazů, které spolu vytvářejí celek. Fenomenologické rozlišení o plynutí času, které ukazuje jednak na podržování uplynulého okamžiku v přítomném a v předvídání nadcházející okamžiku v přítomném. Tedy opět trojí přítomnost časů, která je velmi blízko filmovému promíjení se obrazů mezi minulostí a přítomností. V tomto rozlišení, při čemž film nám funguje jako vlastně dvojitá zrcadlo, můžeme abstrahovat entity jako historická událost nebo konání historických aktérů z první linie narace a redukovat jejich dramatické části na fenomenologickou linii narace. Odpověď nacházíme v těch momentech ve filmu, kdy jednání postav je umělecky a dramaticky svázáno řečí filmu a tudíž nám vysvětluje prostor, ve kterém jednají filmové postupy a nikoli aktéři, kde události ustupují do pozadí uměleckému ztvárnění. A oproti tomu vidíme ideologii v těch obrazech, které naopak ustupují dramatu proto, aby své činy provedli v intenci pohybu odněkud někam. Východiskem kritiky je tak dramatický vývoj, který je v uplývajícím okamžiku bezcílný. Otázkou zůstává ovšem, zda je mechanistické pojetí dramatických scén schopné ideologii rozložit. Připadá mi stále příliš orientované na jemnou materialitu filmu, která umožňuje udržení státního ideologického aparátu<sup>53</sup> i v takovémto uchopení filmové látky.

Jeví se mi, že děj a příběh jsou nakonec spíše podpůrnou složkou pro praxi ideologického diskurzu. Přesto se, je to možná podlé, vraťme k Althusserově pojetí ideologie jako něčeho co nemá historii (nikoli v negativním, ale v pozitivním smyslu), jelikož je pouze imaginárním vztahem jedince k imaginární podobě ideologie, kterýžto vztah pak jedinec porovnává se svou realitou.<sup>54</sup> Tápání jedince v realitě se tak dle mé interpretace odehrává nejprve v momentě, kdy dochází na úrovni představ k vypořádání a utvoření vztahu (ať již negativního, nebo pozitivního) s ideologií a myšlenou pozicí subjektu. Všimněme si podobnosti mezi tímto postupem a zřetězením, kterého jsme schopni s ohledem na Bergsonovo schéma. V imaginární rovině se nacházející čistá vzpomínka je pomocí aktualizace jedincem do současnosti převedena do průmětu přítomné roviny. V tomto pohybu je vzpomínka, „donesená“ čistá, rázem ukotvena v modalitě vzájemných obrazů-vzpomínek, což prozrazuje dvě věci. Zaprvé je zásahem jedince do své paměti vyvedena do roviny přítomnosti a otevírá se kontaktu s realitou. Zadruhé je naplněna její ne-historie, jelikož je zpřítomněna, ale zároveň zahrnuje vrstvy vzpomínek minulých, všechny promítnuté do bodu jejího připomnění.

## 6.3. Zachycení ideologie

Pro zachycení ideologie ve filmu je zásadní přeměna role postavy na diváka. Film je médiem, které je schopné odhlédnutí, nebo přesněji přesunutí valence mezi ideologií bez historie a projekcí jednotlivce pod tlakem státního ideologického aparátu do zobrazitelné roviny krystalu. Podobně je Žižekem

---

<sup>52</sup>Ricoeur

<sup>53</sup> Podle Althussera: Lenin and Philosophy, na první pohled je toto překvapivé, ale smyslu jeho interpretace nabývá, uvážíme-li, že takto pojatá ideologie neustále uniká zachycení tím, kdo se snaží podle své představy o ní jednat. Je spoután tím, co nemůže čistě racionálně uchopit a rozložit.

<sup>54</sup> Tamt., dále pro srovnání Žižek: Less Than Nothing: str. 898-899: podobně třídní boj přechází třídám, neboť účinkem třídního boje je třídní přesvědčení jedince o své třídě.

pojímaná spektrálnost<sup>55</sup> ideologie něčím nezachytitelným, ale právě proto něčím až příliš skutečným, něčím z čeho se na nás může sápat tato bání bez možností, jak bychom ji mohli čelit. Podobně jako Žižek pracuje s Marxovým pojetím ideologie i Mitchell<sup>56</sup>, když vyzdvihuje jako vidinu pro uchopení ideologie radikální ikonoklasmus. Podle něj je to utopické pojetí irrealismu<sup>57</sup>, ze které tento svůj ikonoklasmus odvozuje. Film takový postup snad umožňuje, ale přijde mi, že pospolitost obrazů se nejlépe hodí pro pokus o vyznačení ideologie, jejíž překonání oba autoři ani nepřipouštějí.

V *Českém století* se ideologie zjevuje ve své hrůzu budící přízračné podobě. Ideologie se lépe vykresluje tam, kde je divák, který se zevnitř záběru dívá na svou scénu. Ovšem v těch případech, kdy krystalického diváka postrádáme a začíná se nám tím oslabovat náš důraz na časovost, nastupuje ideologie do obrazu v takřka neřaděné formě spolu s fetišismem, který je jejím souputníkem při kritice společnosti. Fatálním přehmatem z pohledu jednoho nebo osvěžujícím odhalením z pohledu druhého, je způsob, jakým dochází napříč celým seriálem k zesvětštění a odhalení historických událostí a procesů. Společným jmenovatelem těchto závadných obrazů je snaha o postihnutí každodennosti. Namísto času je každodennost zredukována na drobnější i větší obrazové prvky, které mají vnést do seriálu, jinak hovořícímu politickým jazykem, obyčejnost a běžnost. Prvním případem je jídlo a druhým je nahota. Obě dvě témata jsou na jednu stranu historiograficky progresivní, ale na stranu druhou odebírají filmovým obrazům možnost zapadnutí do času.

Začneme u jídla, kterému je v mnoha záběrech věnována naprosto neuvěřitelná míra pozornosti. Už v prvním díle, *Velkém bourání*, se debata o nacionalismu rozplývá v křupání laskonek. Sprostý vtíp o Benešovi v roce 1948 je doprovázen pomlaskáváním nad párky. A shrnutí Charty 77 zvládne Jan Patočka nad konzervou paštiky. Důvodem proč si dávám práci s vypočítáním jídelníčku, je jeho bezvýznamnost v celém seriálu. A stejně tak činím, protože si říkám, jak jen velkou roli by hrát mohl. Jídlo je vynikající objekt, který může být pestrým vzorem mozaiky, jen je jej třeba uchopit jazykem<sup>58</sup>. Podobně jako ostatní scénické rekvizity. Postava, která vstupuje do role diváka, je zásadně charakterizována svým okolím. První možností je, že v okolí nastane proměna takového rázu, který vystrnadí postavu z jednání. Druhou možností však může často být, že postava vystoupí z narativity své role a namísto toho, že rozvíjí děj, se jme popisovat své okolí. Především v druhé možnosti je jídlo vděčným objektem, který, jsa popsán, se ihned, vzhledem ke své neobyčejné příručnosti (de facto konzumovatelnosti), začíná aktivně, ač byv požíván, podílet na obrazech. Fatální nepochopení příručnosti se projevuje naprostým plýtváním jídlem, neboť význam každodennosti je posuzován podle užitnosti daného jsoučna.

Co se nahoty týče, jedná se o případ analogický. Cílovou kategorií by byl gender, k němuž ovšem nestačí si sundat košili nebo vlézt do vany. Člověk ve vaně je pouhou biologií, nikoli rodem. Když jsem tu zmínil gender, musím se vyjádřit k fetiši muže s kravatou, který okupuje celý film. V souvislosti s tím, jak jsem popisoval řád promluv, který v seriálu panuje (viz kapitola 4.4), jsou ženy těchto mužů vyřazeny z komunikace, přesto ale zůstávají jako artefakty na scéně. Uvedu tři případy, které stojí za zmínku. Prvním je žena Edvarda Beneše, která prodělává v exilu v Británii pozoruhodnou přeměnu vzhledem k předsedovi německé sociální demokracie. Od společné záliby ve skalničkách k vyhnání Němců. Kdybych ve filmu hledal, který obraz je toho příčinou, myslím, že bych ho nenašel. Manželka Masaryka je druhým příkladem, její zpodobnění na konci filmu je na jednu stranu jako slabé a nemocné, ale důležité je, že její výraz umožňuje čtení prvního dílu po linii zmaru a

<sup>55</sup> Žižek: *Specter of Ideology*: str. 17

<sup>56</sup> Mitchell: *Iconology: Image, Text, Ideology*, str. 198

<sup>57</sup> Mitchell: *Picture Theory*, str. 362

<sup>58</sup> Musím zde zmínit film Q. Tarantina *Hanebný Pancharti* pro ilustraci toho, jak lze s jídlem naložit. Asi vůbec nejlepší scéna celého filmu je o tom, jak důstojník SS objedná Židovce štrůdl se smetanou a sklenici mléka.

spění ke smrti. Nakonec jediná ženská postava celé série je Olga Havlová, která je nejlepší postavou vůbec jako *femme fatale*, která funguje i filmově.

#### 6.4. Je historický film napínavý?

Často můžeme narazit u filmu s historickou tematikou na předporozumění, které nám (jako třeba u *Hořícího keře*) zabraňuje jeho čisté zhlédnutí. Otázkou je, co je napětí, které u „dramatu“ očekáváme. Film jen těžko sleduje příběh. Kdyby tomu tak bylo, nepotřebovali bychom takové množství obrazů, které film produkuje. Napětím<sup>59</sup> je tak pro mne míra s jakou napínáme mysl směrem k obrazům-vzpomínkám. Zde vstupuje na scénu důležitost pojmu, neboť pojem, kterým se napřeme směrem k filmu, představuje zároveň linii, po které film sledujeme. Linii si lze představit jako šňůrku, na kterou si v průběhu filmu navlékáme jednotlivé obrazy. Jí samotnou tvoří obraz, který jsme schopní sledovat po delší čas plynutí filmu<sup>60</sup>. Jaké napětí tedy přináší historický film mimo svůj textuální příběh? Můžeme si vybrat, kterou z jeho linií (kterých je skoro vždy více) budeme sledovat. Zároveň s napětím, které „se snaží odstranit protiklad mezi kvalitou a kvantitou“<sup>61</sup>, se analogickým způsobem pokoušíme o posunutí povahy času, kterou bychom si přáli zachytit v jisté ne-nutné podobě, tedy jako nerovnocennou<sup>62</sup>. Podobně jsme si vytyčovali povahu prostoru chronologie, ve které dochází k pohybu, který, pakliže je historický, si nárokuje homogenní prostor, který umožňuje změření pohybu. Podobně s časem, kde si však můžeme o poznání lépe představit i náš historický nárok. Navíc rovnocennost a nerovnocennost ve vztahu k historii se může ukázat jako směřující oběma směry, oproti Bergsonovu požadavku na nerovnoměrné plynutí času. My si mnohem spíše představíme kontrakci časových úseků, což de facto ukazuje na průvodní jev našeho vnímání události, která, jako by měla tíži, seskupuje kratší časové úseky ve své blízkosti, a ty se prodlužují v závislosti na tom, jak se události vzdaluj<sup>63</sup>. Ve filmu si podle napnutí linie volíme, zda necháme řádnou hustotu časových úseků v okruhu události, nebo naopak zahustíme úseky tam, kde se nic nestalo.

### 7. Hraný, fiktivní film

#### 7.1. Zkouška na film

Vybraným filmem je *Ztraceni v Mnichově* Petra Zelenky. Při jeho zhlédnutí se ukazuje nejlépe zmatení, kterým se historický film vybavuje. Tento snímek zkouší být asi meta-filmem, který chce zabírat sám sebe<sup>64</sup>. Což se mu nedaří, nebo alespoň ne, v námi nastavené linii. Přesto je plný tolika sebe-referencí, že se jejich shrnutí nevyhneme. Snímek je tedy v první řadě narušen. A to jak montáží, která vyrve herce z filmu-kamery před pouhou kameru. Od této kamery putují před doku-kameru. A pak se vrací k historické látce diskuzemi o tom, co je Mnichov. Bohužel marnost tohoto plánu

<sup>59</sup> Bergson: *Hmota a paměť*, str. 79

<sup>60</sup> Pro mě bylo cvičením pro hledání linie zhlédnutí filmu *A Bronx Morning* na semináři prof. Petříčka *Filosofie po vynalezení filmu* (2010/2011)

<sup>61</sup> Bergson: *Hmota a paměť*, str. 183

<sup>62</sup> Tamt.

<sup>63</sup> Srov. Žižek a Hegel, tzv. „zajímavé časy“, tedy ty, kdy se něco děje, oproti nudným časům míru a blahobytu.

<sup>64</sup> Trochu to připomíná situaci krystalu-diváka, ovšem ani v nejmenším to není tento případ. Divák vzniká ve filmu obvykle vystoupením ze své role, ovšem „na oko“, nebo v rámci hry, která je součástí filmu. Zde herec vystupuje z filmu doslova.

<sup>65</sup> Ostatně podobně jako Karamazovi, točit divadlo dokumentárně nefunguje.

nespočívá ani tolik v smutném záměru, že se nyní dozvíme, že Mnichov byl katastrofa. Spíše v prolnutí dokumentu a fikce, které je skokové. Jako jiné funkční případy lze uvést třeba fiktivní dokument *Rok Ďábla* nebo fikci s dokumentárním snímáním *A bude hůř*. Zrovna v *A bude hůř* je dokumentární neustálená kamera linií, jelikož zprostředkuje výraz obrazů. Snad i kamera sama o sobě, ale především právě intimní, tmavý a nepříjemně blízký záběr (černobílý) přispívá k identifikaci linie. Její nalomení, kdy se ve scéně náhle přesune, nebo naopak ustálí, je tím, co je schopné dosáhnout zhuštění, nebo naopak řidnutí časových úseků (viz výše).

Škoda *Mnichova* je to proto, neboť Zelenkuv film je téměř vždy svěží, stejně jako v tomto případě. Umožňoval by jistě zajímavou interpretaci. První půl hodina, která se drží formátu mediálně hravého fiktivního hraného filmu, klade před diváka Daladierova papouška, který si pamatuje slova svého bývalého pána. Výhodou takové fikce je právě volnost na jedné straně a naprostá neodbytnost, abychom si vybrali linii, jak film sledovat. Bez takového postupu je sice možné se filmem bavit, ale není mu možné rozumět. Výsledkem, kdyby film neuhnul ze žánru, by mohla být linie, která ač zcela nezaložená na faktu, by stejně vedla (vzhledem k tématu) k nutně historicky časové interpretaci.

Podobný žánr je ale také vzdálenější metodám blízkým Deleuzeovi, takže klíč k němu může představovat kupříkladu příspěvky Márie Ferenčuhové<sup>66</sup>, kdy se lze na film a historii dívat jako na spřízněné obory, které se oba dva vyznačující praxí, která z reflexe tvoří novou událost, případně úroveň paměti. Dalším přístupem, který lze zvolit je Robert A. Rosenstone<sup>67</sup>, středová, klasická práce (minulý rok měl i přednášku na Filozofické fakultě). Charakterizuje několik kategorií filmu, z nichž vyzdvihuje tzv. „inovativní drama“<sup>68</sup>. Tím je takový film, který může na jednu stranu přesahovat jasně do současnosti, ale přetrvávající (současný) problém se zobrazí jistým způsobem do minulé látky filmu. Další možností, kterou vyzdvihuje je aplikace fiktivních prvků způsobem právě podobným Zelenkovi. To jsou prvky vtipné, odlehčující, často odporující nejen historickému faktu, ale dejme tomu přírodním zákonitostem<sup>69</sup>.

## 8. Závěrečná přirovnání

### 8.1. Deleuze a metafora

Deleuzeův vztah k metafoře není jasně pozitivní, jelikož jeho kýžený obraz-čas, respektive krystal času má založit dimenzi časového obrazu-vzpomínky<sup>70</sup>, která se emancipuje od pouhého zrcadlení přítomnosti a minulosti<sup>71</sup>. Přesto si nemohu pomoci a neponechat v historickém obrazu-času metaforu. Historický přístup, jakkoli jsem popsal mnoho průsečíků, které má s filmovou teorií Deleuze, si přesto

---

<sup>66</sup> Např. Historici a film, filmáři a historia in *Illuminace* 1/2004

<sup>67</sup> Rosenstone: *History on Film, Film on History*

<sup>68</sup> Tamt. str. 124

<sup>69</sup> Tamt. str. 146, jeho oblíbený film je *Sláva* (1989) o černošském dobrovolnickém pluku za americké občanské války. V něm se objevují jak černoši rozličného rodu a statutu, ale zároveň typů, které bylo (je) možné považovat za současně aktuální. Takový film vlastně přechází velmi silně do rovin současných, ještě živých reprezentací, které aktivizuje.

<sup>70</sup> Deleuze: *Obraz-čas*, str. 125

<sup>71</sup> Srov. Mitchell a jeho příklady obrazu/textu, které hledí „za“ text: například meteor nebo duha. Tyto jevy se vyznačují unikátní nezakotveností ve svém okolí, pohlížíme-li na ně jako na jevy, které se nám zpřístupňují. To znamená, že při pohledu na ně nutně hledíme za ně, jelikož nám není přístupný horizont, v němž jsou smyslově měřitelné. Na konci duhy není poklad. Ohrožení meteoru nebo samotný jeho pád jsou událostmi, které na nás přicházejí z roviny, která je nám běžně nepřístupná. Srov. utopický ikonoklasmus.

zachovává jednu ze svých specifických charakteristik. Historicitu. Ta je často brána jako omezení využití a zpřístupnění času, neboť jej vrhá jasným směrem a jde jednoznačně jen jedním ze tří časových pohybů – do minulosti. Přes to přese všechno je tento minulostní základ historie nepřekonatelný a naopak spatřuji jeho značné klady ve vztahu k upadání člověka ve světě a dalším otázkám, kterých jsem se v práci dotkl. Zaměření člověka je při nejstřízlivějším hodnocení napřeno k minulosti. Nemusí být správné ani zdravé, ale zajišťuje každému jedinci uspokojivou orientaci. V historickém pojetí získává navíc ještě schopnost zařadit věci do unikátního času. Věc – událost, jakožto jednotlivina je historickým bádáním uváděna do rozloženého času, který ji činí unikátní. To se přímo nevylučuje s onou kýženou novou dimenzí obrazu-času rodící se z krystalu, avšak oproti oproštění z minulosti a přítomnosti nabízí spadání události do času zásadní nejistotu, kterou je třeba si podržet. Věc historie je tvořená časem, který ji obklopuje, je zmítána v reprezentaci mezi byvším a nynějším a nedovoluje časové věci upadnout do nutné, nebo jisté časové ontologie. To neznámá, že jasně upřednostňuji dejme tomu vývoj věci, tedy evolucionistický náhled. Znamená to, že věc, která se nějakým způsobem vyvinula (ať je tou věcí událost nebo pojem), má zároveň jisté rozložení mimo chronologický čas, ale ne zcela mimo něj<sup>72</sup>.

## 8.2. Tropy

Tropy, jakkoli aplikované Whitem na historiografii 19. století, nalézají podle mne využití i v současném vztahu historických filmových obrazů a jejich předlohy. Filmová postava má v porovnání s historickým aktérem mimořádný dopad. Nejenže se podílí na pojmu i události, může zastoupit i vztah, který mezi pojmem a událostí film vytváří. A to je pouze jedna z redukcí, kdy ztotožňujeme část celku s celkem a postupujeme směrem od filmové postavy k její historické interpretaci. Co kdybychom ji interpretovali jako historického aktéra. Vytvořili bychom zkrátka přesnou analogii zasazenou do dějin. Povšimněme si, co vše historická postava ztotožněním s filmovou získává. Najednou se dostává do živé blízkosti svého okolí a může ho potkávat a „soumožně“<sup>73</sup> s ním fungovat a interagovat. V souladu s tím je třeba zmínit rhizom<sup>74</sup>, který je pojmem velmi blízkým „soumožnému“, avšak ocitá se ještě blíže nejednoznačnému významu a více než existenci možností a stavů věcí zdůrazňuje proces vstupování do stavu. Tyto pojmy a postupy, tuto metodu lze jistě na historickou látku aplikovat, v čem tedy spočívá přínos filmu?

Film přináší do historie otázku času a tropy jsou jím konvertovány na tropy byvší. Byvší v tom smyslu, v němž dokáží posunout význam historických pojmů do roviny v níž se aktivně podílejí na čase. Neznámá to nahrazení chronologie nebo zamítnutí kauzality. Ale nyní hledáme pro chronologii a kauzalitu takové interpretace, které je budou schopné zdůvodnit v čase. Film není přesná ani dobrá metoda<sup>75</sup>. Jeho výhodou je způsobem jakým se dokážou promíjet výrazy mezi jeho obrazy. Stejně tak přichází se vzpomínáním, které je něčím zásadním pro lidské fungování, ale jeho význam neomezuje, naopak jej nabízí jako analytický pojem. Obraz-vzpomínka a obraz-čas jsou na jednu stranu možná zbytečně složité pojmové nástroje, ale na druhou stranu je jejich význam intuitivní, stačí se na film pozorně dívat. Pro upřesnění se vzpomínka při pamatování historie vyznačuje dvojím

---

<sup>72</sup> Srovnání Deleuze: rhizom podle Ticis plošin. Historie je představovaná na plošinách, které však neznámají její jednotné pojetí, ale vždy pouze rozpřažení mezi dvěma maximami.

<sup>73</sup> Srov. Bergson: Hmota a paměť, str. 186, pojem pochází od Leibnitze. Můžeme jej využít, abychom se dotkli takového pohledu, který mezi možnostmi minulé existence nestaví vzájemnou nemožnost, ale vzájemnou „nesoumožnost.“ Rozdíl je prostý. Věc historie je realizací konstelace a vzájemné rozpocenosti svých protikladných charakteristik. Není uzavřená.

<sup>74</sup> Viz Deleuze: Tisíc plošin, str. 26

<sup>75</sup> Omlouvám se, znovu Deleuze: Film 2. Obraz-čas: Film je pouze obraz, obraz-čas.

přístupem k osvojení historie. Vzpomínka jako návyk vede k chronologické historii<sup>76</sup>. Pamatujeme si jednotlivé události (nebo můžeme klidně říci i data). Oproti tomu vzpomínka jako událost<sup>77</sup> ustanovuje „dojem“, který shrnuje více událostí dohromady. V naší paměti pak není událost, ale samo zapamatování se stalo událostí a ustanovilo se v proces.

Film posunuje nakonec historii do času. Ne nutně. Zaprvé, ne každý film je obrazem-časem, nebo krystalem, který činí z postavy diváka a mění výraz obrazů. Většina filmů, stejně jako většina pramenů, není ideální k interpretaci. Ale ve většině filmů a audiovizuálních materiálů obecně lze zárodky času objevit. Film tak nemusí být jasnou interpretační tabulkou, ale naopak je spíše pošťouchnutím jistým směrem, kterým zaměřit pozornost. Občas ani s filmem samotným nevystačíme, abychom jej zajímavě interpretovali. Na druhou stranu máme jisté penzum filmů, které nás nezklamou a u kterých máme takřka zajištěné, že nám budou přínosné. Film jako pramen má tak podobnou roli jako má jakožto historická reprezentace. Je zrcadlem pramene, v němž můžeme zahlédnout, jakým způsobem na interpretaci pramene nahlížet a co hledat. V případě, že by otázka zněla jednoduše: Najděte čas! Asi jen těžko bychom si dokázali udělat představu, co to znamená. Ale film vždycky vidíme a můžeme se podívat, co se tím myslí.

---

<sup>76</sup> Bergson: Hmota a paměť: str. 58

<sup>77</sup> Tamt.