

Články

**HISTORIE BEZ MINULOSTI:
FILM A KONSTRUKCE
HISTORICKÉHO ČASU**

Michèle Lagnyová

Coby vystudovaná historička, která se zajímá o význam filmu jakožto pramene historického výzkumu a jakožto modu vyjadřování, skrze nějž je možné explikovat dané historické problémy, bych se v tomto článku chtěla zabývat schopností filmu vypovídat o složitosti psaní historie.

I když film nemá s primárním historickým výzkumem vlastně nic společného, disponuje zvlášť účinnými prostředky pro prezentaci jeho výsledků. Postupy, které předcházejí závěrečné historikově operaci, totiž výkladu, se ve filmech zpravidla neobjevují, někdy leda v podobě aluzí spojených s reflexivností: nastolit historický problém, nalézt dokumentární stopy, uvést je do jedné perspektivy a vytvořit mezi nimi korelace, formulovat interpretační hypotézy založené na určité historiografické koncepci, to je práce „profesionálního historika“, kterého může realizační tým historického filmu požádat o radu. Historický film může na oplátku kromě jiného (tj. krom toho, že dokáže vytvořit skvělou podívanou, jejíž funkcí je pobavit, dostát „povinnosti paměti“, vulgarizovat historické teze) rozvinout kritiku dějin, a to nejčastěji prostřednictvím kritiky tezí oficiální historie, někdy však také vypíchnutím praktik samotné historiografické operace. Stává se tak nástrojem k zamyšlení nad tím, co je historie.

Je zřejmé, že v této perspektivě bude analýza filmů s historickou ambicí v zásadě spočívat na studiu jejich narativních a diskursivních konfigurací, zejména takových, které dovolují uvědomit si historickou časovost. Budu se tedy opírat o podrobné zkoumání filmových příkladů (konkrétněji evropských) s cílem zhodnotit, jakým způsobem může být filmové psaní také psaním historie.

Psát historii, inscenovat minulost

Historie se nespokojuje s popisováním faktů. Analyzuje je, zvažuje pro a proti, vyprošťuje z nich významy, vyžaduje „vrstevnaté psaní“ a, jak píše Michel de Certeau¹⁾, vysvětluje vyprávěním, aby legitimizovala interpretaci, přičemž poslouchá „skryté zákony“

1) Viz Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*. Gallimard, Paris 1975, s. 101 – 120.

(chronologie, citování zdrojů, jež má garantovat věrohodnost), aby dosvědčila svou pravdivou povahu. Otázku pravdivosti zde necháme stranou a omezíme se na otázku vyjadřování času a na otázku vztahu mezi vyprávěním „faktů“ a interpretacemi. Tento vztah se, jak ozřejmil Émile Benveniste²⁾, v psaných textech řídí běžným lingvistickým územím (juxtapozice slovesného času příběhu [*histoire*] – minulého času [*passé simple*] – a slovesného času diskursu – přítomného času). Vztah mezi organizací časovosti a historickou interpretací je o to silnější, že logika následnost-následek (to, co předchází, vysvětluje to, co následuje), která byla často přijímána jako prostředek k odůvodnění historických událostí, je silně poplatná uspořádání času prostřednictvím narace.

Paul Ricoeur³⁾ ukázal, že jedině vyprávění může vypovídat o komplexnosti času, který má v dějinách současně povahu rytmu každého jedince v krátkém čase jeho vlastního života (soukromý čas) i pomalejšího času sociálních skupin z hlediska ekonomické organizace, ekologie, či mentalit (veřejný čas). Soukromý a veřejný čas jsou propojeny dvěma „konektory“: na jedné straně se jedná o sukcesí generací, které se překrývají a přinášejí novinky stavějící se proti tradici, a na druhé straně pak o současnost, která umožňuje myslet překrývání, jehož prostřednictvím se na sebe vrství několik časových rytmů (rytmus bezprostředních událostí a rytmus více či méně dlouhodobých cyklů, do nichž se tyto události zasazují). Vyprávění usiluje o tlumočení účinku těchto konektorů, a proto se nespokojuje, jak by tomu chtěla naivní koncepce historie, s prostým sledem vzájemně v čase uspořádaných a zhodnocených událostí (zejména prostřednictvím chronologie) jako v jednoduchém a kodifikovaném modelu lidové pohádky nebo tradičního vyprávění. Různé narativní mody umožňují „konfigurovat“ komplexnost dějinného času (to znamená reorganizovat jej a vyznačovat přitom konkordance a diskordance různých rytmů) tak, aby ho prostřednictvím různých postupů, jež jsou zároveň instrukcemi ke čtení, pro čtenáře „refigurovaly“. ⁴⁾ Uskutečněním „syntézy heterogenního“ prostřednictvím postupu, který Ricoeur nazývá „analytickou a disjunktivní metodou“, se tak narativnímu času daří sestavit chronologický řád epizod a různé „konfigurace“.

* * *

Ačkoli bylo mnohokrát řečeno, že film, který je vždy v přítomném čase, nedisponuje ani časem minulým, ani budoucím,⁵⁾ je přesto schopen konstruovat vyprávění založené

2) Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, Paris 1966, s. 231 – 250.

3) Paul Ricoeur, *Temps et récit*. Seuil, Paris 1983/85, 3 díly; zejména díl I, část druhá, *Temps et récit. L'histoire et le récit*, s. 173 – 247 (česky *Čas a vyprávění I, část druhá, Dějiny a vyprávění*. Oikymenh, Praha 2000, s. 137 – 313; přeložil Miroslav Petříček), a díl III, *Le temps raconté. Entre le temps vécu et le temps universel: le temps historique*, s. 153 – 184.

4) Srov. Paul Ricoeur, *La triple Mimesis*. In: *Temps et récit I*, s. 85 – 136 (česky *Trojí mimesis*. In: *Čas a vyprávění I*, s. 88 – 134).

5) Bibliografie týkající se času v kinematografii je značně rozsáhlá. S výjimkou detailních studií však vpsledku nepříliš proměnila zakladatelské úvahy Andrého Bazina v *Qu'est-ce que le Cinéma*. Éditions du Cerf, Paris 1958, sv. I, Jeana Mitryho v *Esthétique et Psychologie du cinéma*. Éditions Universitaires, Paris 1965 (sv. II, „Temps et espace du drame“, s. 279 – 368) a Christiana Metz v *Essais sur la signification au cinéma*. Klincksieck, Paris 1972 (sv. II, „Problèmes actuelles de la théorie du cinéma“, napsáno v roce 1966, s. 35 – 85). Až do Deleuzovy knihy *L'Image-temps* (Les Éditions de Minuit, Paris 1985)

na chronologii a orientované od minulosti k budoucnosti, které umožňuje vyznačit pořadí událostí a odstupy mezi nimi. Tato chronologie není vždy určena daty. Filmy se často spokojují s konstrukcí nějakého „předtím“ a nějakého „potom“, které jsou dány následností epizod či sekvencí. Kinematografie často používá elipsu. Ta bývá někdy indikována prostřednictvím zatmívačky, která vždy znamená prudký zlom, nebo pomocí prolínačky, která udržuje vztah mezi takto připojenými záběry či sekvencemi. Filmoví analytici zpravidla studují právě tyto elipsy, a to buď proto, aby odkryli, co bylo vypuštěno a co zdůrazněno vzhledem k tomu, co jsme mohli vědět předtím, nebo prostě proto, aby určili význam momentů, které byly vybrány a dále rozvinuty. I když historická narace není nikdy skutečně kontinuální, což platí pro kinematografii ještě více než pro psané vyprávění, může být do té míry scelena švy (*suturée*), že bude působit jako časově lineární.

Toto diskontinuální, avšak orientované uspořádání je někdy komplikováno návraty zpět nebo simultánností. Technika „flashbacku“⁶⁾ je často využívána pro podání kauzálního vysvětlení (událost plnící funkci příčiny je tak prezentována po svém důsledku aktualizovaným vyprávěním). Technika „flashforwardu“ (který uvádí nejprve to, co se teprve stane, čímž může prozradit následek přítomnosti) je méně častá. Střídání záběrů nebo sérií záběrů může naznačit, umožňují-li to časoprostorové indikace v obraze (jako v jednoduchém případě honičky), že dva fakty prezentované sdruženými záběry v navzájem sukcesivně se přerušující kontinuitě se odehrávají simultánně. V každém případě ani jeden, ani druhý postup nemusí nutně zpochybnit globální časovou lineárnost vyprávění, a pro nás tedy historického času, ani logiku následnost-následek. Existují ale okolnosti, kdy můžeme pochybovat o jejich situování v čase a váhat nad jejich statusem.⁷⁾ Co se týče střídání záběrů, jedná se o případ paralelní montáže, která má často symbolickou a explikativní hodnotu (například montáž *INTOLERANCE*). Jestliže nějaký postup umožňuje v případě flashbacku připsat jeho objevení dané postavě filmu, pak může flashback znázorňovat mentální obrazy nebo spojovat návrat do minulosti s mentálním obrazem: v tom případě se jedná o „subjektivní vzpomínky“; v takových podmínkách představuje flashback zároveň „retrospekci i introspekci“, což problematizuje vztah historie a paměti a nastoluje problém subjektivnosti paměti, byť by se jednalo o paměť momentů z kolektivních dějin.⁸⁾ Často je obtížné zhodnotit přesný dosah účinku paralelní montáže

byly analýzy založeny zejména na přínosech naratologie, to znamená na organizaci či destruktuře času vyprávění. Viz zejména Gianfranco Bettetini, *Tempo del Senso, La Logica temporale dei testi audiovisivi*. Bompiani, Milan 1979.

- 6) Nejúplnější analýzu flashbacku nalezneme v knize Maureen Turim, *Flashbacks in Film, Memory & History*. Routledge, London – New York 1989.
- 7) Můžeme v tom rozpoznat analýzy Christiana Metzze z *La Grande Syntagmatique de la bande-image*. In: *Essais sur la signification au cinéma*, sv. I, s. 121 – 134. Otázka skutečně není tak jednoduchá, jak ukazuje Roger Odin během úvahy, kterou v návaznosti na jiné a v jejich duchu vede o modelu Velké Syntagmatiky v *Les problèmes de l'alternance*. In: *Cinéma et production du sens*. Armand Colin, Paris 1990, s. 203 – 208.
- 8) Tento bod je rozvinut Rogerem Odinem, c. d., Maureen Turimovou, c. d., s. 1 – 2 a 14 – 16 a Marciou Landyovou, *Cinematic Uses of the Past*, s úvahou, kterou vede v úvodu zejména na základě práce Maureen Turimové.

a flashbacku, zejména jsou-li zkombinované, což s sebou může nést určitou nerozhodnutelnost interpretace.⁹⁾

Historikové se však už nespokojují s tak lineární koncepcí dějinného času: už od Fernanda Braudela¹⁰⁾ víme, že dějiny se odehrávají simultánně v několika rejstřících, na několika úrovních, v polyfonické simultánnosti struktur s velmi pomalým vývojem (každodenní život, mentality, eko-historie), souher okolností s diferenciálními rytmy (zejména sociálně-ekonomická situace) a událostí více či méně podléhajících zákonu náhody (to znamená zákonu sdružujících se mnohočetných determinací). Tato složitost historických časů zvětšila složitost „příčin a účinků“, které už se neřetězí podle jediné osy, a omezila dosah logiky následnost-následek, která už sama nestačí k úplnému vysvětlení událostí.

Jak projevy multičasovosti, tak i nutnost vysvětlovat fenomény během toho, co jsou vyprávěny, mohou ve filmu využívat možnost synkretickým způsobem kombinovat různé výrazové látky, ale také těžit ze hry diskontinuit a disjunkcí, které jsou legitimizovány samotnou pluralitou těchto výrazových látek. Právě bohatství obrazu a zvuku totiž umožňuje zdůraznit některé „časoprostory“ tím, že jsou prezentovány zároveň chronologické a geografické lokalizace, sociální charakteristiky a kulturní normy manifestované oblékáním, gesty, diskursem nějakého jedince či skupiny. Jeden jediný obraz, když ho spatříme na plátně, umožňuje svým rámováním, svou kompozicí a vztahem mezi obrazovou a zvukovou stopou na první pohled uchopit vztahy mezi danou postavou a jejími sociálními či kulturními determinacemi. Juxtapozice postav v jednom záběru či v jedné sekvenci a jejich vzájemné postoje zdůrazní rozdíly a mocenské vztahy mezi nimi lépe než teoretický diskurs. Syntetická kapacita kinematografického vyprávění mu tedy umožňuje zároveň popisovat (historie faktů) i interpretovat (historiografická pozice).

Možnosti zlomů mezi záběry či sekvencemi, jež jsou součástí montážní praxe, nebo distorzí mezi obrazovou a zvukovou stopou či mezi různými úrovněmi obrazové stopy a různými úrovněmi zvukové stopy, podporují vnímání komplexnosti historické časovosti a velice často také komplexnosti konfliktů, přičemž někdy naznačují také kritickou interpretaci.

Rozpínavá přítomnost

I když historický film disponuje různými procedurami, které mohou vypovídat o minulosti, je zřejmé, že přítomnost v něm zaujímá značné, pro někoho nezměrné místo. Funkce a cíle díla, kulturní reference, z nichž čerpá, a zejména jeho podřízenost vzhledem k dostupným historiografickým tezím z obrovské míry závisejí na požadavcích či možnostech dané chvíle, kdy je vytvářeno. Jeho vlastní vyjadřovací schopnosti z něj nicméně také dělají prostředek, jak si záměrně hrát se vztahem přítomné/minulé.

9) K tomuto bodu viz zejména Maureen Turim, c. d., s. 189 – 246 a Marie-Claire Ropars, *Muriel ou le temps d'un récit*. In: Claude Bailbé – Michel Marie – Marie-Claire Ropars, *Muriel*. Galilée, Paris 1974, s. 267 – 298.

10) Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen au temps de Philippe II*. Armand Colin, Coll. Références, Paris 1990, viz zejména předmluva, s. 11 – 19.

Tlak přítomnosti na vypovídání

Jsou-li všichni historikové – jak zdůraznil Michel de Certeau, připomíná, že historiografická operace vždy zůstává podmíněna svým místem v rámci sociálně-ekonomické, politické a kulturní produkce¹¹⁾ – omezování nátlakem přítomnosti, vulgarizační funkce připisovaná historickému filmu tuto závislost ještě posiluje. Ať už se jedná o vytvoření velké zábavné podívané či výchovného díla hledajícího v minulosti *exempla* a *moralia*, usilujícího o udržení „kolektivní paměti“ nebo dokonce o kritickou analýzu, váha aktuální přítomnosti je vždy velice tíživá. Ponechám zde stranou otázku cenzury a propagandy a spokojím se s tím, že podtrhnu podřízenost filmařů nejenom vzhledem k historiografickým tezím běžným v okamžiku produkce, ale zejména vzhledem k ideologickému tlaku a kulturním praktikám.

Zvlášť očividné je to v případě, kdy je historický film prostředkem, jak se vyhnout cenzuře postihující přítomnost: takto například Jean Renoir, který byl citlivý na revoluční možnosti úspěchu levice při volbách Lidové fronty, vypráví v *MARSEILLAISE* z roku 1937 příběh dobrovolníků, kteří v roce 1792 svrhli monarchii, protože, jak říká: „Mí přátelé a já jsme už nějakou dobu cítili nutnost udělat film, který by zobrazoval lidovou Francii a který by stál proti všem těm produkcím, jakých je bohužel většina a které nemají se současnou Francií nic společného. Nejlepším tématem by samozřejmě byl současný život, květnové vítězství, červnové stávky [...]. Bylo by to skvělé, jenže film by nikdy nebyl puštěn do kin. Proto jsme se spokojili s epochou, která nabízela největší množství podobností s naší dobou: obdobím Velké francouzské revoluce.“¹²⁾

Přítomnost dotváří výpověď, a to často vědomě, dokonce i tehdy, když v záměrech vystavovaných autory na odiv není ani konkrétní snaha o její připomenutí, ani touha po bezprostřední akci. Když v letech 1969 – 1970 režisér René Allio připravuje film *KAMISARDI* o vzpouře protestantských venkovanů, na něž doléhala represe, která následovala po zrušení Nantského ediktu Ludvíkem XIV. v roce 1685, ocitáme se oběma nohama v utopii typické pro období po roce 1968: Allio ve svých filmařských poznámkách zdůrazňuje, že „lidová“ vzpoura formulovaná vůdci protestantů znamená: „boj proti nespravedlnosti, [...] vzpouru mladých, popření konformismu starých, [...] svobodný život, život v přírodě, svobodný vztah k záležitostem lásky (zde je třeba poněkud překroutit historii) [...]. Je třeba rozvinout vše, co v životě bandy kamisardů odkazuje k emancipaci žen.“¹³⁾

Každý trochu zasvěcený divák by byl překvapen, a to aniž by četl tyto poznámky, jakou roli hraje v této vzpouře zalíbení v přírodě a ženská statečnost, které se vztahují více ke snům o návratu k přírodě a k feministickému hnutí sedmdesátých let než k textům proroků či bojovníků začínajícího 17. století.

* * *

Ozvěny času najdeme i jinde než ve filmově rozvíjených tématech a podporovaných tezích: velmi citelné jsou také v samotné struktuře obrazů. Zaráží nás například silná

11) M. de Certeau, c. d., s. 101.

12) Rozhovor publikovaný v *l'Avant-Garde* 17. února 1937.

13) René Allio, *Carnets*, zpracované Arlette Fargeovou. Lieu Commun, Paris 1991, s. 12.

podobnost mezi MARSEILLAISSOU a zpravodajskými aktualitami let 1935 – 1937,¹⁴⁾ a to zejména v záběrech davů, které jsou snímány panoramicky a v travellingu, a v proslovech, někdy improvizovaných, ženských či dělnických řečníků. Pohyb kamery sjednocující marseillské patrioty, kteří se v roce 1790 sešli v Klubu přátel konstituce, je v této historické rekonstrukci stejný jako pohyb kamery projíždějící hangárem, kde se tísni posluhači levicových lídrů, ve filmových žurnálech z roku 1935. Existuje mnoho společných rysů mezi radostnými defilé v ulicích sousedících se stávkujícími továrnami z června 1936, které se často odehrávaly v převlecích, a „pokáráním“ uděleným v Renoirově filmu bez zlovolnosti aristokratům, kteří narušili hody připravené pro Marseillany na Champs-Élysées. Nebo mezi bretonskými tanci s dudy vítajícími Marseillany v ulici Saint-Antoine v červenci 1792 a tanci, které oživovaly svátky v roce 1937. Někdy se lze ptát, kdo ve filmu mluví: je to jakobínský veřejný posluha nebo dokař, přívrženec CGT (Confédération générale du travail) bránící „pořádek v ulicích“? Ženská mluvčí, která vypustí: „My ženy...“, je pouhou prodavačkou ryb pobouřenou zradou královských armád ve Valenciennes, nebo je také protestantskou feministkou dožadující se volebního práva v roce 1936? Mezi odhodlanými a dobráckými průvody, které se ve filmu ženou k Tuileriím, a průvody, které ve zpravodajství jdou manifestovat na Nation nebo k Bastille, nebo mezi dobrovolníky, kteří se v roce 1792 zapisují k odjezdu na hranice, a podpisovateli dluhopisů ve prospěch národní obrany tlačícími se ve frontě v roce 1937 je rozdíl v rovině reality: jedni se hrnou do bitvy a druhí získávají placené dovolené nebo úroky z půjčky – gesta a slova jsou však podobná. Blízkost těchto obrazů bezesporu tkví v tom, že (jak jsem zdůraznila výše) Renoir svůj film pojal jako aktuální film, velmi prozaicky vzato však také v tom, že technici (kameraman a zvukař), kteří natáčeli tyto zpravodajské aktuality – a pro nás byli přímými svědky událostí z let 1935 až 1937 –, mají velice blízko k technikům, kteří v Renoirově filmu bez přílišné péče o detaily rekonstruovali lidové a unitářské hnutí otřásající Francií v letech 1790 – 1792: nacházíme tedy tytéž filmařské a montážní tiky.

Pronikání forem vypovídání vyrůstajících z přítomnosti lze ostatně využít záměrně, jako například ve filmu Petera Watkinse z roku 1964 CULLODEN. Tento film v souvislosti s bitvou vedenou Jiřím Hannoverským proti skotským stoupencům Stuartovce Karla Edvarda velmi současným způsobem ukazuje jak barbarskost skotského rodového systému, tak krutost anglického útlaču v roce 1746 a zdůrazňuje zejména třídní protiklady mezi více či méně dobrovolnými prostými vojáky zdivočelými bídou a ctižádostivými a lačnými důstojníky šlechtického původu. V tomto ohledu je signifikantní začátek: aby svou výpověď ještě zaktualizoval, konstruuje ji režisér tak, jako by se jednalo o televizní reportáž. Konkrétně se jedná o televizní přenos sportovní události, jehož dnes silně kódovanou formu sice film přímo nepřijímá, přesto ji však evokuje představením různých týmů, v tomto případě anglických a skotských bojovníků – přičemž Skotové se zdáli být favority, uvážíme-li význam připisovaný rozvoji jejich motivovanosti zdůrazněný vertikálním skluzem kamery, ukazujícím sílu jejich vztahu k rodné zemi. V obou případech jsou protagonisté

14) Viz mou detailnější studii *Le cinéma historien*, kterou jsem poskytla rakouské revue *ÖZG (Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft)*, kde vyšla jako *Kino für Historiker*. „ÖZG“ 8, 1997, č. 4, s. 457 – 483.

představení prostřednictvím falešného reportéra, který je zpovídá hlasem mimo obraz. Tento hlas je vzápětí zdvojen hlasem jiného reportéra přítomného ve filmu: za zdí skrytá postava s dalekohledem promlouvá přímo k nám a představuje nám divadlo válečných operací. Její skrytá pozice (určitě kvůli ochraně, tato pozice jí však brání vidět to, co nám ukazuje film, i když to komentuje) představuje hru na techniku reportážní mizanscény, a odhaluje tak jednostrannost a neúplnost v nás zůstávajících stop, včetně těch, které v nás zanechává televize. Přetrvávající vnější komentář nám připomíná, že historie je vždy řečena dvojím hlasem: hlasem stop, který zde ztělesňuje reportér plnící úlohu memoáristy, a nutně aposteriorním hlasem historika představovaným mezititulky a komentářem v hlasu off. Ten na rozdíl od reportéra nenabízí parafrázi události, nýbrž interpretaci založenou na otázkách, které položil, a na dispozitivu výkladu, který použil.

Historický film tedy nemá jednu jedinou, nýbrž dvojí pravdu: někdy pravdu analytika představované epochy, vždy však pravdu svědka své vlastní doby. MARSEILLAISA a CULLODEN jsou reprezentací roku 1792, respektive 1746. Jsou však také reprezentací Lidové fronty v prvním případě a diskursu o rozdílu tříd a společenstev ve Velké Británii ve druhém.

Mytické dějiny a nečasová přítomnost

Sešitá (*suturée*) narace zpravidla vytváří homogenní časovost a nekritickou koncepci dějin, které chtějí „naturalizovat“ svůj vývoj, neboli – navážeme-li na Rolanda Barthes¹⁵⁾ – z něj udělat mýtus. V takovém případě je rozdíl mezi minulostí a přítomností smazán ve prospěch stálosti charakterizující mytický čas.

Ryzím příkladem historie sledující přirozený a neměnný běh věcí je například film *MLADÝ LINCOLN*.¹⁶⁾ Lincolново předurčení je od začátku až do konce zdůrazňováno postupy reprezentace. Úvodní scéna ukazuje jeho první předvolební proslov, když se v roce 1832 představuje (neúspěšně) jako kandidát Republikánské strany na středozápadě. Jejím cílem je vytvořit dojem přirozenosti a familiárnosti, takže ukazuje politického i podnikatelského začátečníka s rozepnutým límečkem od košile a rukama v kapsách, který mluví prostými větami s lidovým kentuckým přízvukem a má blízko ke svým vesnickým posluchačům. Od prvního záběru, kdy se mladík objeví, však mimo obraz znovu zazní hudební motiv, který doprovázel text vyrytý na plechové tabulce otevírající film a který už naznačoval hrdinův nadlidský úděl. Když se poté kandidát ujímá řeči, je zabírán zepředu, z lehkého podhledu, tyčí se v celé své výšce a je umístěn do symetrické kompozice, takže lačky dřevěného domku, před kterým stojí, vytvářejí efekt divadelní mizanscény, která ho staví do role hrdiny. Konečně kniha, kterou přijímá jako platbu za ústřížek látky,

15) Roland Barthes, *Mythologies*. Éditions du Seuil, Paris 1957. Zejména *Le mythe aujourd'hui*, s. 191 – 247 (česky viz R. Barthes, *Mýtus dnes*. In: *Mytologie*. Dokořán, Praha 2004, s. 107 – 158; přeložil Josef Fulka).

16) Ohledně ideologického dosahu filmu viz klasickou studii redakce „Cahiers du cinéma“ nazvanou *Young Mr Lincoln de John Ford*. „Cahiers du cinéma“ 1970, č. 223, s. 29 – 47 (česky viz Redakce Cahiers du cinéma, *Young Mr Lincoln Johna Fordy*. „Iluminace“ 13, 2001, č. 1, s. 72 – 116) Co se týká vytvoření Lincolnova symbolického obrazu filmem viz článek: Mark-Edward Carrigan, *American Gothic*. „Cinémathèque“ 1996, č. 10 (podzim), s. 29 – 49.

na niž pionýři nemají peníze, je právnickou knihou, jež je ihned představena jako Kniha zákona (Blackstoneovy *Komentáře*) a kterou otevírá, přibližujíc se ke kameře. Takto se odděluje od ostatních postav v záběru ukončujícím scénu, který je prolínačkou spojen s prvním záběrem následující scény, ve kterém ho vidíme ležícího s nataženými nohama pod stromem a ponořeného do četby díla. Od začátku (v několika obrazech a čtyřech minutách filmu) jsme v něm poznali odvážného prezidenta (ostatně to sám řekl: „všichni mě znáte“), od začátku je spojen s přírodou, s rodinou, se zákonem (a svým programem nakloněným úvěrům také s kapitalismem!), takže navzdory svému přístupnému chování získává takřka mytickou dimenzi. Poslední scéna bude ještě explicitnější: po procesu, který zabírá více než čtvrtinu filmu a v němž zajišťuje triumf spravedlivých a demaskuje lež, ho jeden záběr představuje samotného mimo soudní síň a v nelokalizovatelném časoprostoru, zatímco mimo obraz zní aplaus, jehož původ je nezjistitelný. V následujících, závěrečných záběrech se potom stává svou vlastní „meditující“ sochou v Lincolnově památníku, k čemuž zní transponovaná *The Battle Hymn to the Republic*. Prostřednictvím několika křesťanských metafor (zejména narážkou na Olivovou horu) je jednou provždy umístěn v zesílené nadčasovosti.

Mezi těmito dvěma odkazy k věčnosti vyryté do mramoru rozvíjí narativní struktura dvě paradoxně spojené a rozporné časovosti: časovost přírody a časovost zákona. Těm se musí podrobit člověk i dějiny. Plynutí času přírody je vyznačeno střídáním ročních období a střídáním dne a noci. Způsob, jakým se musí řídit čas dějin, je ozřejmen ve způsobu, jakým jsou spojeny elipsy, jež oddělují jednotlivé scény a jež by mohly z filmu udělat posloupnost nesouvislých epizod, kdyby je nepojilo velmi mocné pouto: každá z nich (až na dvě) je vyznačena zatmívačkou nebo prolínačkou na Lincoln, který tak řídí sukcesi událostí. Zpodobuje tak nejen zákon (v první řadě proto, že zažil zjevení knihy, a pak také proto, že se stal advokátem), ale také ovládání času zákonem. Čas přírody je vzhledem k času zákona autonomní, pokaždé když se rozvine v nekontrolovaný proud, temné síly získají navrch: po jediných dvou scénách, které nekončí na Lincolnovi ani zatmívačkou, přichází dvě neštěstí: jedno přírodní (umírá dívka, která podle všeho miluje hrdinu) a druhé vděčící za svůj vznik lidským nešvarům (jedná se o vraždu spáchanou nějakými lotry, z níž jsou obviněni dva nevinní lidé, které advokát před soudem obhájí). Naopak užívá-li tento čas přírody spravedlivý člověk, jedná se o blahodárný čas. Obraz v průběhu celého filmu vytváří úzký vztah mezi Lincolnem a tekoucí vodou symbolizující plynutí cyklického času. Toto plynutí však Lincoln může ovládat díky spřažení přirozených pravidel s pravidly vyplývajícími ze zákona: oba viníky usvědčuje prostřednictvím kalendáře, který umožňuje určit jasnost měsíce ten večer, kdy se stala vražda.

Jinými slovy, jediné harmonické dějiny jsou dějiny, ve kterých se lidský čas sdružuje s přírodní časovostí a s časovostí práva. Příroda a zákon jsou samo sebou nehistorické, nečasové síly a lincolnovská přítomnost je věčností převoditelnou na Ameriku, jejímž výrazem zůstává. Jedná se samozřejmě o způsob, jak založit skvělost Republikánské strany, kterou Lincoln vedl a která se v roce 1839 připravovala na volby, na přírodu a právu. Díky udržovanému nerozlučnému vztahu mezi minulostí (vyprávěné dějiny) a přítomností (prezidentova socha) je však také způsobem, jak vytvořit mytický čas, který činí historii neměnnou.

Vynoření paměti: minulost v přítomnosti

V knize *L'Image-temps* Gilles Deleuze zdůrazňuje schopnost filmu vytvářet krystalický režim obrazu.¹⁷⁾ Na rozdíl od „obrazu-pohybu“, pojatého jako otevřená totalita, v níž vykalkulované zřetězení obrazů umožňuje organizaci racionalizované časovosti uspořádané podle nějakých před a potom, je „obraz krystal“, charakterizovaný převahou „falešných připojení“ a „falešných pohybů“, vyjádřením času, jenž „se stal autonomním“. Krátké okruhy vytvářené rozpojeními mezi obrazem a zvukem, mezi obrazy a uvnitř obrazů samotných udělují obrazu jeho vlastní čas, v němž se minulost mísí s přítomností. Obraz-krystal se materializuje ve třech aspektech a zřizuje tři okruhy. Jeden z nich ustavuje neustálou směnu mezi aktuálními a virtuálními obrazy. Ten je zvlášť zajímavý pro pojednání účinků paměti. Známe její význam v diskursu o historii a zejména často živěnou záměnu historie a paměti. Jacques Le Goff připomíná, do jaké míry nás tato záměna může dovést k „ponoření do nezkrotného proudu času“.¹⁸⁾ Historický film však velmi často chce „dostát paměti“, aby se ospravedlnil, čímž upřednostňuje zmatení časů, přítomného a minulého, před kognitivní reorganizací za pomoci historie.

* * *

Polský film Andrzej Munka *PASAŽÉRKA*, uvedený v roce 1963,¹⁹⁾ umožňuje zhodnotit, jak se zhmotňuje takové znovuvynoření minulosti, jež se tak znovu stala přítomnou, a co z toho pro historika vyplývá. Mladá žena Liza má za to, že v pasažérce, kterou zahlédla na žebříku v jednom kupé na parníku, poznává jistou Marthu, v souvislosti s níž se vynořují neuspořádané obrazy, které se pokouší nadvakrát uspořádat v posloupné vyprávění. První je adresováno jejímu manželovi a druhé jí samé.

Odvíjení filmu je zvnějšku řízeno mužským hlasem mimo obraz, jehož nositel se ve filmu neobjeví: tento hlas vykládá aktuální situaci na parníku plujícím ze Spojených států, jenž se právě blíží k břehům Evropy a míří k Německu. Přenechává slovo ženskému hlasu mimo obraz, který patří protagonistce Lize. Nehybné obrazy života na lodi, který mužský hlas definoval jako „ostrov v čase“ a v prostoru, tedy jako nečasový,²⁰⁾ se objevují v průběhu celého filmu. Jsou uspořádány do čtyř celků a s několika variacemi se v obrazové stopě opakují, přičemž otevírají film a frázují každé vyprávění. Zmrazují

17) Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*. Les Éditions de Minuit, Paris 1985; a G. Deleuze, *Sur le régime-cristallin*. „Hors-cadre“ 1986, č. 4 (*L'image-l'imaginaire*), PUF, Paris, s. 39 – 45.

18) Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*. Gallimard, edice Folio, Paris 1988, s. 11.

19) Režisér zemřel během natáčení. Nedokončený film byl tedy sestaven na základě indikací, které byly k dispozici. Což vysvětluje určitý počet nehybných záběrů. Se zastaveními obrazu však Munk předem počítal, a to zejména na začátku filmu. Podrobnější analýzu naleznete v mém článku *L'Histoire et le visible au cinéma: La Passagère de Munk*. „Film Critica“ 1992 (prosinec) Florencie, s. 515 – 526.

20) V souvislosti s lodí ostatně Deleuze v *L'Image-temps* připomíná, že je jednou z figur „obrazu-krystalu“, který spojuje aktuální s virtuálním. Paluba je její průzračnou stranou, kde vše „musí být viditelné a podle rozkazů“ (těch, které zde nastoluje mužský hlas), a podpalubí její „neprůhlednou stranou“, stranou topičů. Nahoře najdeme to, co nazývá „aktuálními“, nebo aktualizovanými obrazy, jakési řízené „divadlo či dramaturgii“, dole se může aktualizovat vše virtuální ve formě vyřizování účtů (Deleuze nemluví o *PASAŽÉRCE*, nýbrž o obrazu jachty z *DÁMY ZE ŠANGHAJE* a o parníku z filmu *A LOŽ PLUJE*).

takzvaný skutečný život, který se zastavením obrazu stává neskutečným a ocitá se mimo čas. Intervence pohybu je o to mocnější, že je nepatrná: kradmo evokované gesto překvapení, pohroužení do vnitřní fokalizace²¹⁾ po kmitnutí víčka zdůrazňujícího Lizin váhavý a odmítnutý pohled (zavřené oči, opakování a přexponování obrazu), spouští narativní proces, který si bude hrát právě s konfúzí minulého s přítomným a s nemožností toto minulé přeorganizovat za účelem jeho vysvětlení a ovládnutí.

Tyto nehybné záběry obě vyprávění uvádějí z různých hledisek – subjektivních a sukcesivních –, jež však lze připsat stejnému zdroji, totiž Lize, která vypráví příběh Marthy. Rychle pochopíme, že Martha byla trestankyní v Osvětimi, kde Liza dělala strážkyni SS a kde Martha byla (nebo měla být) zavražděna plynem. Když si Liza poprvé všimne Marthy, vynoří se brutálně, mimo cenzuru vědomí, krátká série mžikovných a diskontinuálních obrazů-záblesků doprovázených ponurou hudbou – nekontrolované, nekontrolovatelné prožitky. Posléze se tyto prožitky racionalizují prostřednictvím ženského hlasu mimo obraz, který někomu asi deset minut vypráví příběh a komentuje nám jistý počet juxtaponovaných obrazů. Situuje nám je, dává nám je rozpoznat jako obrazy pocházející z konkrétního místa a času: „V létě 1943 jsem byla jmenována do tábora Osvětim, kde mi bylo svěřeno komando pracující ve velkých kůlnách ležících na samé hranici tábora“ a spojuje situace ukazované nezvučenými obrazy. Z prostoru reprezentovaných akcí proniká jen několik zvuků: zvuk vlaku a houkání lokomotivy na začátku, hlavně však lomození zámků a řetězů, později kroků, bouchání dveřmi a temné hluky: jako kdyby do obrazů vpadávala zvuková paměť. Jedná se o význačné epizody, jejichž místo nám dovoluje si myslet, že mají nějaký nevyjasněný vztah k prvotním zábleskům. Střih zatím akcentuje zlomy a uchovává mezery, ve kterých bude moci pučet druhé vyprávění. Vztah mezi nimi vytváří jen hlas mimo obraz. Vykládá nám Marthin osud a ospravedlňuje přítom Liziny akce, které jsou prezentovány jako pomoc trestankyni. Zejména volba mladé ženy pro práci v třídičně prádla, diskrétní podpora setkání s jejím snoubencem, její nemoc, odjezd a návštěva v plynové komoře, které svědčí o nepřítomnosti pocitu viny u personálu tábora: „Já, strážkyně SS, jsem byla stejně bezmocná jako ona.“ Druhé vyprávění, které si vypravěčka opakuje pro sebe, se rozvíjí na ploše více než třiačtyřiceti minut, což představuje téměř tři čtvrtiny filmu. Je charakterizováno nejen novým vynořením Lizina hlasu mimo obraz, který vypráví předešlé události poněkud odlišně, ale také opětovým nástupem diegetických zvuků (dialogů – v polštině a němčině – a zejména hudby: karnevalové hudby z *Carmen* a věty z jedné Bachovy skladby během koncertu v táboře), který ostatně předchází opětovnému navázání vnitřního monologu. Význam tohoto Lizina vnitřního vyprávění tkví v reintegraci prvků ze série obrazů-záblesků a z prvního vyprávění, což umožňuje utvořit nová spojení mezi událostmi: ve vyprávění však přesto zůstávají mezery znemožňující rekonstruovat koherentní naraci.

21) Fokalizace je naratologickým pojmem převzatým francouzskou filmovou teorií od literárního teoretika Gérarda Genetta a označuje bod, z něž je vyprávění v daném místě textu vedeno. Termín vnitřní fokalizace (*focalisation interne*) je druhým ze tří velkých typů fokalizace (vedle nefokalizovaného vyprávění a externí fokalizace) a vztahuje se k vyprávění sdělovacímu jen to, co může vnímat daná postava z vlastní perspektivy. Ve filmové teorii se uplatnilo také širší pojetí vnitřní fokalizace, zahrnující nejen percepční, ale také psychologickou a ideologickou perspektivu postavy (pozn. red.).

V tomto filmu nejsou žádné postavy, ani akce, které by ospravedlňovaly stříhové zřetězení podle nějakého systému, v jehož rámci by se organizovala sucese, simultánnost či trvalost. Všechno se buď smršťuje, nebo rozrůstá, a to bez řádu a s trváními, která odkazují jen ke své vlastní percepci. Můžeme v tom vidět úvahu o postupném vynořování paměti, samozřejmě i individuální paměti, ale především paměti kolektivní, nebo přesněji oficiální (paměti, kterou nějaká moc vytváří proto, aby strukturovala určitou skupinu nebo aby se ospravedlnila), která zdůrazňuje vynoření různých vrstev vzpomínek. Je to samozřejmě také úvaha o odhalování pravdy, tedy o funkci samotné historie. Toto odhalování je zde prezentováno jako série zatemnění, jež podstupuje „reálná minulost“ prostřednictvím aktuálního či přítomného diskursu.

* * *

K tomuto bodu se vrátím později: spokojme se prozatím s tím, že podtrhneme, nakolik se ve filmovém zpracování dějin minulost obtížně vynořuje jako předmět poznání. Projevuje totiž své dvojznačné vztahy s aktuální přítomností, s mýtem a s pamětí.

Koalescence časů

Přesto je kinematografie schopná vypovídat o artikulaci různých rytmů dějinného času bezpochyby lépe než psaný text. Dokonce i ve filmech, které navzdory elipsám a alternacím působí jako chronologicky lineární, jako například MARSEILLAISE, si můžeme všimnout vědomí plurality sociálních časů a zejména jejich kontradikcí, přestože toto vědomí není explicitně formulováno. Spočívá to v konstrukci „časoprostoru“ kolektivní povahy, který je vztažen ke skupinám a událostem a který vypichuje současnost či nesusoučasnost reprezentovaných postav. V tomto filmu čas postupuje nárazovitě, ve většině případů prostřednictvím záběrů kartiček v chronologickém pořadí udávajících data. V konfliktu, v němž se střetávají oba tábory (král oddělený od národa a aristokraté stojící proti lidu), hraje každý svou partii v jiném časoprostoru.²²⁾

Od první scény, ve které zasahují postavy z lidu (druhá scéna filmu, který nejprve ukázal krále, jak se ve Versailles dozvídá o dobytí Bastily vzbouřeným lidem), se ocitáme na venkově, kde nějaký šlechtic dává zatknout jednoho rolníka, jenž právě zabil zajíce, a potom u soudu, kde má být pytlák souzen a kde jsou okna otevřena dokořán (což umožní nešťastníkovi snadný útek). Velké revoluční proslovy jsou často přednášeny venku a ve výšce: na hoře, na místě, které je spíše tribunou než útočištěm, a kde lidé stojící mimo zákon vysvětlují své politické a sociální požadavky; nad mořem, které kamera snímá záběrem seshora z terasy marseillské pevnosti, kterou revolucionáři právě vydobyli na regulární armádě, a kde jejich vůdce vysvětluje jednomu aristokratovi, co je „národ“. Moc se naopak zdá být zablokována: její představitelé jsou uzavřeni v pokojích, v hotelech, poradních místnostech či zabarikádovaných palácích, jejichž okna jsou stále

22) Podrobnější analýza narativní struktury filmu viz Michèle Lagny, *La Marseillaise: Pour une Révolution permanente*. „Vertigo“ 1989 (březen), *Les écrans de la Révolution*, s. 47 – 52.

zavřená a dveře se otevírají jen do chodeb; postavy se často objevují vtlačené mezi sloupky, za clavicembaly a pracovními stoly, u stolu nebo v křesle; sám král je nejprve představen ve svém pokoji, který střih, kompozice záběrů a ceremoniální etiketa činí těžko dostupným. Prostor, ve kterém se pohybuje moc, je zasycený a dusivý, zmnožené předměty odkazují ke stále přítomné minulosti (jako tapisérie s antickými náměty). I na verbální rovině tlumočí výrazy, jaké používá aristokracie, omílání minulosti – a to zejména svým odkazováním k tradiční dikci (scéna řečnění emigrantů v Koblenzi) a ke starým rodinným sporům (rodinná scéna mezi Ludvíkem XIV. a Marií-Antoinettou během scény, v níž královská rada přijímá Brunswickův manifest vyhrožující Pařížanům „totálním rozvratem“). Tato minulost se přesto smazává jako figury gavoty, na které si dokáže mechanicky vzpomenout jen ten nejfádnejší z koblenzských emigrantů.

Toto uzamčení může vypadat nebezpečně: aristokraté uvěznění ve svých vzpomínkách, jako například královská rodina, vypadají poraženě, protože nedýchají nový vzduch, takže nechápou, co se děje. Když král neopatrně otevře okno na dvůr Tuilerií obklíčených revolucionáři, je poplíván národními gardami, což je předejrou jeho vypuzení. Jestli naopak existuje nějaká minulost s odkazy na antiku pro lid, jedná se o „přehrávanou“ minulost, například když napodobují dobytí Tróje sudem vína nastrčeným do marseillské pevnosti, ve kterém se skrývá ozbrojený muž, jenž pak drží na uzdě vězeňské stráž. Nebo plní funkci modelu, jako v obrazech malíře Javela, který chce malovat spíše římské republikány než trianonské salaše. Takto znovu-uchopená minulost živí přítomnost a oplodňuje budoucnost.

Avšak v konfliktu ve skutečnosti nejde o to, co se hned nabízí: o budoucnost, která trvá, proti minulosti, která se smazává. Můžeme si dokonce myslet, že zablokovaný čas aristokratů není ani tak překonanou minulostí, jako spíše strukturou dlouhého trvání zaha-lenou tajemstvím (jež s sebou nesou uzavřené prostory), v níž se v hloubi pod povrchními modifikacemi, které se vyjadřují v nápadné, nikoli však určující události, odehrává skutečná historie. Lid naopak zůstává v krátkém čase události, kterou neovládá; v tomto čase je třeba vždy všechno začínat stále znovu. Chronologie skandující průběh událostí zůstává spojena s mocí: data jsou vždy podávána vzhledem k autoritě, a to prostřednictvím kartiček otevírajících scény 1 (oznámení Revoluce králi: „Versailles, červenec 1789“), 2 (vesnice v Provence, zatčení a soud s pytláčím rolníkem, „červenec 1790“), poté o něco dále mezi scénami, kde se emigranti radují z předpokládané invaze spojeneckých oddílů, a scénou zmiňující zradu aristokratů: „Valenciennes, duben 1792“. Jediná data ukazující revoluční rozhodnutí předcházejí scénám, v nichž se organizuje opravdová opoziční moc: „Marseille, říjen 1790“, zde ještě v zajištěných prostorech: do Klubu přátel konstituce nelze vstoupit bez „karty“. A když král ztrácí kontrolu nad událostmi a souhlasí se zveřejněním Brunswickova manifestu, je čas zasažen turbulencí vyvolanou sledem novin, v nichž se to hemží daty, která ztrácejí svůj chronologický řád (4., 2., 3. srpna 1792), což vyvolá zmizení veškeré datace pro zbytek filmu. Všechno probíhá jako kdyby vláda nad historickým časem, vyznačená chronologií, mohla patřit jediné organizované moci, moci Monarchie nebo moci Shromáždění, která se vždy odehrává v uzavřeném prostoru, nikoli však volně se pohybujícím revolučním masám.

Takže skutečný konflikt se nejeví ani tak jako třídní konflikt, nýbrž spíše jako konflikt časovosti, a ve skutečnosti v něm vlastně jde o vládu nad dějinným časem, jehož organizaci

lze vládnout jedině v trvání. Lidu tedy patří pohyb produkující změnu, ten však musí být neustále znovu obnovovaný: dobytí Bastily musí být opakováno dobytím marseillské pevnosti, a posléze dobytím Tuilerií. A není k ničemu bez bitvy u Valmy, přípravy k níž naznačuje poslední scéna filmu, a sama Valmy pouze otevírá cestu k dalším bojům: v posledních záběrech v plynulém pohybu zdvojeném pohybem kamery defilují z levého horního do pravého spodního rohu plátna oddíly postupující k bitevnímu poli, jedná se o předeheru osvobození celé Evropy. Ale vojáci by se neměli zastavit ani pak, ani nikdy. Aby se mohl postavit moci, musí lid vstoupit do své časovosti, do dlouhého trvání, a to tím, že časovosti vnutí permanentní revoluční změnu.

* * *

MARSEILLAISA vytváří dvě temporality, lidu a moci, ale pokud je staví proti sobě (čas jednoho není časem druhého), nezpravuje nás vlastně o způsobu skloubení různých rytmů dějin. Ten může kinematografie ukázat mnohem složitějšími procesy, v nichž si bude hrát s časovými disharmoniemi. Vraťme se k filmu KAMISARDI,²³⁾ který vzájemně splétá braudelovské časovosti.

V tomto filmu převládá krátký čas, čas náboženského konfliktu. Tento čas konfliktu je prezentován v sukcesivních epizodách: ve filmu je to čas vyprávěného příběhu. Za epopejí kamisardů²⁴⁾ se však Allio snaží najít na jedné straně význam vzpoury v cyklech rolnických „bouří“ ze 17. a 18. století, a na druhé straně zakořenění rolnického života v dlouhém čase přírody. Srůstání časů je vytvářeno několika způsoby: v první řadě střídavou strukturou, která stejně jako v Marseillaise proti sobě staví dva časoprostory; poté tím, že nad vyprávěným příběhem stojí „narace“ v minulém čase pronášená jednou z postav, kterou ve filmu vidíme v čase přítomném; a konečně vložení dosti dlouhých deskriptivních pauz s venkovským životem a s povstalci v přírodě, které přerušují vyprávění o konfliktu.

Zhruba ve třetině filmu začíná jedna postava-vypravěč, Jacques Combassous, v souvislosti se vzpourou vyprávět svůj život. Během nevelikého pohřebního průvodu si vnitřním hlasem vyčítá, že během svého manželství s mladou ženou, kterou právě ztratil, podlehl pokušení poslušnosti králi a pokušení navštěvovat kostel navzdory svému protestantskému vyznání. Nevíme, kde se tento pohřeb koná, může se jednat o flashback, ale divák si tím nemůže být jist. Jeho vyprávění pokračuje o něco později hlasem mimo obraz. Combassous udává, že uprostřed srpna 1702 odešel od svého bratra, aby se vydal do „pouště“, v níž se ukrývali protestanti. Od této chvíle jeho hlas komentuje různé představované epizody událostního charakteru, udává přitom jejich data a přibližné trvání, a to až do „přibližně“ 23. října, kdy jsou vzbouřenci rozdraceni. Combassous přežije a film končí potvrzením jeho odhodlanosti přidat se k jiným skupinám kamisardů a pokračovat v boji. Takové použití hlasu mimo obraz má několik důsledků: za prvé Combassous představuje

23) Detailnější analýzu najdete ve dvou článcích, které jsem vydala v roce 1994: *Le film et le temps braudélien*. „Cinemas, Journal of film studies“ 1994 (podzim), Montreal, Quebec, s. 16 – 39 a *Sémio-histoire: le temps d'un regard sur les troubles du temps*. „Kodigas, Ars Semiotica“ 1994 (prosinec), sv. 17, s. 37 – 45.

24) Termín kamisardové je odvozen od bílé košile, kterou vzbouřenci nosili.

historika, který datuje a vysvětluje určitý počet motivací vzpoury z léta 1702, lokalizuje událost a uděluje jí smysl. Sám je však přítomný-nepřítomný ve dvojí časovosti: jeho vyprávění poukazuje k nějakému „před“ a k nějakému „po“ události a to, co se ve filmu jeví jako aktuální, usazuje do minulosti. Vsouvá tak událost do delšího trvání, a sice do období protestantského odporu, které svým trváním překračuje jedno léto, jednu „válku Kamisardů“ (1702 – 1704), protože se táhne po dobu celého jednoho století, od roku 1685, kdy první „pouštní shromáždění“ odpovídají na zrušení nantského ediktu, až po rok 1787, kdy toleranční edikt reformovaným přiznává jejich občanský statut. Celková narativní struktura navíc za sebe klade krátké scény, které jsou chronologicky špatně spojeny, což vytváří dojem simultánnosti a podtrhuje třídní konflikt, když proti sobě staví tvrdý život rolníků či vzbouřených protestantů a život šlechticů chráněných ve svých zámcích. Film tak připojuje venkovský odboj protestantů k celkovému sociálnímu hnutí, které analyzuje Emmanuel Le Roy Ladurie v knize *Les Paysans de Languedoc*: ukazuje kamisardskou vzpouru jako jeden článek řetězu vzpour a rebelií, které od 16. do 18. století „vyjadřují požadavky chudých rolníků, nádeníků, řemeslníků a dělníků na lepší život“, v době, kdy během několika staletí komerční kapitalismus nahrazuje feudální způsob výroby.²⁵⁾

Takže kombinací vyprávění hlasem off a narativního střídání se za událost vsunuje pomalejší rytmus kulturního času a sociálně ekonomického času, zatímco v obraze se projevuje čas dlouhého trvání. Ve struktuře filmu se popisy venkovského života vsunují mezi epizody konfliktu, aniž by byla udávána přesná data. Pouze jejich místo ve filmovém odvíjení nám umožňuje situovat je před, nebo za nějakou událost. I když se děj výjimečné události, rolníci žijí tak, jako žili vždycky, totiž ve své každodenní činnosti (práce a odpočinek, kuchyně a jídlo, praní a koupání, činnost zároveň hygienická i ludická), v níž se vyznačuje jejich vztah k času přírody rytmizovanému prostě střídáním dne a noci. Šíře času a dlouhé trvání jsou učiněny vnímatelnými organizací prostoru a odkazem k reprezentaci, jež je vzhledem k filmu vnější, trvá pod filmovým obrazem a je vyznačená kulturními citacemi, zejména výtvarnými. Rolníci a kamisardové jsou popsáni v širokém rámci, který úzce spojuje muže (a ženy) s krajinou. Jejich šaty s hnědým, béžovým a bílým vzorovaným stínováním jsou v dokonalém (příliš dokonalém, než aby to působilo pravděpodobně) souladu se suchým a strohým prostředím Cévennes, které je také vnímáno jako prostředí dlouhého trvání, jako odvěké. Jistě v tom poznáváme reminiscence na Le Naina nebo na Chardina (tedy na malíře z přibližně té doby), mohlo by však stejně tak jít o aluze na Milleta či Van Gogha. Jedná se o vrstvení dosti blízkých reprezentací, které nám nedovoluje jakoukoli přesnou dataci rolníků patřících do onoho „dlouhého středověku“, který například historik Jacques Le Goff prodlužuje až do poloviny 19. století, až po průmyslovou revoluci. Pojednáním šatů (a totéž by se dalo říct o scénérii), ale také rámováním a vztahy mezi popředím a pozadím zde sám obraz prostřednictvím hry s prostorem naznačuje trvalost.

Takovýchto taktických rozdílů rozmnožení časových rytmů bychom samo sebou mohli najít více, v jiných filmech i u jiných autorů. Zejména v případě skloubení cyklického času s lineárním a vektorizovaným časem, které má vytvořit vztah mezi časem mýtu či

25) Emmanuel Le Roy Ladurie, *Les Paysans de Languedoc*. Flammarion, Paris 1969.

přírody a časem dějin nebo které má vytvořit pocit, že se za zdáním povrchných změn dějiny opakují, jak jsme viděli na příkladu filmu *MLADÝ LINCOLN*. Podstatné je však stále to, že film, a zejména fikční film, i v klasické naraci disponuje prostředky, jak učinit hmatatelným jak krátký čas konfliktů, tak nepřetržité trvání, které se udržuje od nejstarší minulosti až po zobrazovanou chvíli. A to díky organizaci stabilního geografického prostoru a díky kulturním referencím (ve většině případů prostřednictvím použití výtvarných aluzí; jak jsme viděli v *MARSEILLAISE*, může se však jednat i o aluze zvukové).

Nepřístupná minulost

Současná historie už se nepíše jako braudelovská historie. Stala se „rozdrobenou historií“²⁶⁾. Klade vedle sebe popisy sociálních, ba i etnologických dějin, analýzy ekonomických a kulturních determinací a vyprávění dotýkající se žvanivých (*bavards*) a opakujících se událostí, jejichž „nutnost“ se často jeví být absurdní, povrchní, rozporná. Je zasažená „procesem rozkladu jednotky historického vědění“²⁷⁾ a táže se po místě historika, po jeho metodách, po inteligibilitě fenoménů. Vzdaluje se tak od globální racionalizace minulosti, a to s rizikem, že tak ztratí schopnost pochopit její transformace a že v nás bude vyvolávat dojem, že žádná historie není možná.

Tato situace je vyjádřena v jistém počtu filmů, které zpochybňují tradiční struktury vyprávění a které americký historik Robert A. Rosenstone definuje jako „postmoderní“. „Jedenáct doporučení, která je definují“, lze vlastně shrnout jako postupy organizace vyprávění nesledující tradiční lineární naraci. Rozehrávají fragmentaci, zmnožují hlediště, ba i záměrně sázejí na anachronismus, na směs fantasmatu a iluze skutečnosti, zkrátka zmnožují známky vypovídání a stopy reflexivnosti.²⁸⁾ Právě na systému „iracionálních střihů, nesouměřitelných vztahů mezi obrazy“²⁹⁾ fungují filmy, které charakterizuje vytváření obrazu-krystalu, o kterém mluvil Gilles Deleuze. Tento systém nechává vyvstat „autonomní čas“, který přináší krizi modelů pravdy, protože znemožňuje rozlišování mezi skutečným a neskutečným: pravé a falešné se směšují do té míry, že činí pravdivost nerozhodnutelnou. V oblasti, která se nás týká, tyto filmy dávají pocítit, do jaké míry je žitá přítomnost nesrozumitelná a vývoj dějin nekontrolovatelný, pokud je nezávislý na lidském kalkulu. Zároveň kladou důraz na historii zakoušené pochybnosti ohledně její schopnosti rekonstruovat minulost tím, že vyjevují, jaký „řetězec padělatelů“ představují historické interpretace. Tato „falsifikace“ nicméně není lží (alespoň ne jenom): má heuristickou funkci a ukazuje na konstitutivní obtíže historiografické operace.

26) François D o s s e, *L'histoire en miettes*. Éditions de la Découverte, Paris 1987.

27) Philippe B o u t r y, *Assurances et errances de la raison historique*. „Autrement“ 1995, č. 150 – 151 (Passés récomposés, Champs et chantiers de l'histoire), Paris, s. 63.

28) Robert A. R o s e n s t o n e, *Film historique/vérité historique*. „Vingtième siècle, revue d'histoire“ 1995, č. 146 (*Cinéma, le temps de l'histoire*), Presses de Sciences Po, s. 162 – 175. V článku syntetizuje teze, které rozvinul v díle psaném ve Spojených státech, *Revisionning History, Film and the Construction of a new Past*. Princeton UP, Princeton, 1995.

29) Gilles D e l e u z e, *Le Régime-cristallin*, s. 41.

Autonomie historie

Na většině Viscontiho fikčních filmů historické povahy, z nichž Deleuze dělá mistrovské obrazy-krystaly, je nápadné, že momenty odkazující k historickým událostem se odehrávají v autonomním čase, který je v rozporu, není-li přímo nekompatibilní, s žitým časem. Ten je ve filmech zpodobován časem fikce, do nějž historické události brutálně a fatálně vpadávají. Filmy VÁŠEŇ nebo GEPARD, jež kritizují oficiální historické teze týkající se italského risorgimenta, nebo film SOUMRAK BOHŮ, který se snaží určit odpovědnost zkorumpované vysoké německé buržoazie na vzestupu nacismu, obsahují scény v pravém slova smyslu historické. Tyto scény pojednávající násilné události (bitva u Custozzy, dobití Palerma, masakr Noci dlouhých nožů)³⁰⁾ jsou organizovány diskontinuálním způsobem, vpadávají do filmu a vzhledem k jeho vývoji zůstávají heterogenní.

Na filmu LUDWIG (1972; zde však studovaný v dlouhé verzi uvedené v roce 1980)³¹⁾ nejlépe uvidíme, co s sebou nesé taková autonomie dějin, která vyvrhuje jedince mimo sebe, nebo přesněji – neboť jim neuniknou – jim brání je ovládnout, ať je jejich místo jakékoli. Nejde jenom o to kritizovat interpretace podávané historiky kvůli konvečním historiografickým praktikám (přijímání oficiálních zdrojů, organizace vyprávění ospravedlňující moc). Jde o to ukázat, že tyto dějiny, ve svém rozvoji nekontrolovatelné, nejsou než zmatkem. Můžeme se je pokusit ovládnout *a posteriori*, prostřednictvím vyprávění, které o nich podáme, to však s sebou vždycky nese nějakou falsifikaci (v deleuzovském smyslu: nerozlišitelnost mezi pravým a falešným).

K vyprávění o neuspořádanosti života posledního bavorského krále využívá film zvláštní chronologické organizace: odvíjí se sice v lineárním řádu, je ale tvořen z velmi nesouvislých epizod, které po sobě následují od korunovace až po Ludwigovu smrt, ze čtyřiceti scén soustředěných na nějakou časoprostorovou jednotku (kromě dvou, které tvoří sekvence složené z epizod). Data jsou podávána hlavně na začátku filmu, a to především dvěma ministry (kteří jsou prezentováni specifickým způsobem, k němuž se vrátím) – ti je zmiňují explicitně jako identifikovatelné události. Ale s postupem filmu začíná převažovat čas neuspořádanosti a kontradikce: je čím dál tím těžší zorientovat se v chronologii, která vlastně neřídí ani pořadí, ani trvání vyprávěného příběhu, což je ještě posíleno tím, že častá přítomnost inverzí mnohdy přivádí řád textu do rozporu s časem referenčních událostí. Podáme jen jeden příklad: jedna ze scén se týká vánočního večírku u Wagnera, který lze umístit do roku 1869, jenže ve filmu je situována *po* příjezdu

30) O této věci jsem již publikovala různé studie, a to v *Senso, Visconti. Etude critique*. Nathan, collection Synopsis, Paris 1992; *Un Gattopardo senza storia, una storia senza Gattopardo*. In: Lino Micciché (ed.), *Il Gattopardo*. Electa, Napoli 1996, s. 40 – 52; *Les Damnés, ou l'Histoire bloquée par le temps*. „Théorème“ 1990; *Visconti, Classicisme et subversion*. Sorbonne nouvelle, Paris, s. 205 – 219.

31) Mluvím zde o dlouhé verzi filmu přepracované v roce 1980, která naprosto není identická s originálem: chybí zejména jeden flashforward ukazující fotografii císařovny Elizabeth na smrtelné posteli. Krátká verze, která se v různých zemích trochu liší, je strukturována lineárněji a je konstruována jako flashback vnucující retrospektivní pohled. Srovnání sestřihu obou verzí najdete v „Cinématographe“ 1983, č. 91 (červenec – srpen). Viz přesnější a úplnější studie způsobu narace zvoleného pro tento film viz Michèle Lagny, *Visconti Read through Ricoeur: Time in Ludwig*. In: David E. Klemm – William Schweiker (eds.), *Meanings in Texts and Action: Questioning Paul Ricoeur*. The University Press of Virginia, Charlottesville 1993, s. 98 – 114.

ministra, jenž naráží na vyjednávání ve Versailles, která jsou nicméně pozdějšího data (leden 1870).

Ještě více matoucí je to, že záběry, v nichž ministři udávají data, mají singulární status: objevují se vždy tak, že nemůžeme spojit prezentovanou postavu s probíhající epizodou. Omezím se zde na první objevení se ministra, totéž bychom však mohli vidět v každém z případů: řeč ministra Holnsteina (kterého ještě neznáme) umělým způsobem odděluje dvě prvních scény – královu zpověď a jeho korunovaci –, které jsou v čase a prostoru přílehlé (v obou segmentech slyšíme mimo obraz stejnou hudbu). Jedná se o velké detaily postav, které podle všeho svědčí při vyšetřování, jež povede k sesazení krále; pád přichází před koncem filmu. Každé rámování izoluje na černém pozadí (mimo veškerý kontext) tvář, kterou osvětlení rozděluje na dvě části (jedna část osvětlená, druhá ve stínu) a jejíž „pohled do kamery“ se obrací přímo na diváka. I když dobře rozpoznáváme postavy, které ostatně hrají aktivní roli v různých epizodách, izolované záběry ukazují doslova jen „uřezané hlavy“, nelokalizované v prostoru ani v čase. Zpráva o domnělém vyšetřování se nikdy neodehraje, ve filmu vidíme jen důsledek: setkání rady organizující regentství. Tyto záběry mají zásadní narativní funkci, neboť většinou právě ony spouštějí epizody, které následují po jejich objevení. Zdá se, že film ilustruje a rozvíjí řeči vyslovené těmito hlavami bez těl. Vytváří tak jakéhosi vypravěče o několika hlasech, jediného vládce nad pohybem vyprávění, které po libosti stříhá. Tento způsob reprezentace tedy dává takto izolovaným postavám vyčnívající pozici, která by mohla být pozicí moci (a která není přidělena králi). Dobře chápeme, že funkcí těchto autonomních záběrů je vyznačit, že osud krále je od začátku filmu historicky zpečetěn, kontrolován ministry a silou, kterou představují, totiž bavorskou buržoazií. Okruhu lidí kolem krále dávájí nejen reálnou moc v příběhu, ale také vládu nad historickým vyprávěním: dějiny jsou jako vždy racionalizovány a interpretovány z „pohledu vítězů“. Což se zjednodušující přehnaností vyznačuje celková flashbacková struktura krátké verze. Ta poukazuje ke známé, ne-li klasické formě fikčního vyprávění jakožto historického vyprávění, a kondenzuje přitom to, co by se mohlo jevit jako sled flashbacků.

Jenže v dlouhé verzi do vyprávění zasahují různé posuny, které se stavějí proti tak jasné interpretaci: filmová narace podle všeho dle libosti popírá naraci ve filmu reprezentovaných svědků. Organizace vyprávění je narušována z jedné strany narůstající nejistotou odkazů k historickým datům, z druhé strany velkou mírou elips, která je o to rušivější, že tyto elipsy plní vícero funkcí. Podržují si tradiční roli zkrácení trvání dějů vyprávěných narací. Slouží však také k vymazání událostí významných z hlediska oficiální historie. Takže neuvidíme nejen zprávu vyšetřovací komise, ale neuvidíme ani nic z významných událostí Ludwigovy vlády, které se objeví jen v podobě „vyprávění posla“: válka z roku 1866 je evokována královým bratrem Ottou a jeho pobočníkem Durckheimem, vytvoření Německého císařství v roce 1870 ministrem Holnsteinem. To samé platí o událostech týkajících se králova veřejně soukromého života: například zrušení jeho zasnub. A konečně se tyto elipsy sdružují se střídáním scén, čímž vyvolávají proplétání, které ničí nejen lineárnost, nýbrž také koherenci vyprávění předkládaného ministry a jinými svědky, kteří tak vlastně zajišťují jen přerušovanou a částečnou naraci. To podstatné z Ludwigovy osobní historie jim uniká: například intervence druhého ministra, Pfiffermeistera, mezi epizodami korunovace a vykonávání moci králem, vydávajícím příkaz hledat Wagnera,

nás podle všeho logicky přenáší od jedné scény ke druhé. Jenže z korunovace jsme viděli jen přípravy na ni, nikoli ceremonii samotnou, a posléze žádný dopad reálné moci, neboť po královských příkazech následují epizody věnované vztahu mezi Ludwigem a jeho sestřenicí, rakouskou císařovnou.

Král nepřebývá ve stejném čase jako je čas jeho ministrů, který jde „směrem dějin“ (protože vítězí). Celý film vlastně konstruuje mytický čas, do něhož se uzavřel král, o kterém zde však mluvíme, jen pokud je sklouben s časem dějin. Pokud se týká jeho pozice v historické časovosti, je Ludwig uzavřen v krátkém čase, aniž by se mohl či chtěl odvolávat k nějaké minulosti (která by mu umožnila podrobit se tradičnímu modelu reprezentovanému jeho matkou), nebo k nějaké budoucnosti (budoucnosti inovace, v níž jsou ministři): přebývá tak v přítomnosti bez předtím a bez potom, v „nevčasné“³²⁾ přítomnosti, která ho činí nepohodlným pro historický vývoj. Až po vystoupení vyšetřovací komise (tu, jak připomínám, nevidíme) jsou ministři v čase po: prezentují jim vyhovující verzi o nezpůsobilosti Ludwiga pro svou dobu, aby způsobili jeho pád. Jakmile je však král jednou neutralizován, nemohou už ovládat události: ocitají se ve stejné „nevčasné“ přítomnosti jako on a jsou omezeni na takřka šílené jednání „ráz naráz“. Východisko nacházejí teprve ve smrti krále. Film v nás vytváří domněnku, že se jednalo o vraždu zakrytou oficiální zprávou. Tudíž ani oni nejsou o nic schopnější vyprávět dějiny. Izolované záběry, ve kterých plní funkci vypravěčů, ostatně od tohoto okamžiku pro celou závěrečnou část filmu (zhruba čtyřicet minut) zmizí.

Tím, že narušuje dějinný čas, Visconti naznačuje právě fakt, že přítomnost je časem nepořádků a že dějiny lze vykládat, a tedy racionalizovat, teprve posléze a zvenějšku, pod kontrolou těch, kteří zvítězili. Zdůrazňuje, nakolik zůstává historie historiků neredukovatelná na žitý čas, a to ani na čas jedince, který jej žije nebo umírá, ani na čas dějin, které se tvoří.

Chaotická historie

Alain Resnais, který si vytknul za cíl postihnout povyk a zlobu, jež poznamenaly konec třicátých let, konstruoval ve svém filmu STAVISKY, uvedeném do kin v roce 1974, naraci vyvolávající dojem nekoherentnosti. Na filmu nás zarazí nerovnoměrný průběh chronologického času, jehož lineárnost je rozbita prostřiháváním života Trockého ve střežené rezidenci ve Francii v okamžiku vypuknutí finančního skandálu, který otrávil politickým světem mezi lety 1933 a 1934, a života Staviského (dojem simultánnosti), a také flash-backy a flash-forwardy, které neustále přerušují Staviského aktivity. Exemplární je v tomto ohledu organizace začátku filmu: film začíná příjezdem Trockého do Cassis, poté střídá záběry exulanta na cestě, která ho vede do pařížské oblasti, s obrazy Claridge v Paříži, kde Stavisky rozpráví s jedním statistou, baronem Raoulem; toto střídání je narušováno návratem zpět, k jedné soutěži v eleganci, kterou v Biarritzu předešlého dne vyhrála Staviského družka, a nelokalizovatelnými záběry dvou policejních inspektorů, kteří činí narážky na zkoumání pochybné hrdinovy minulosti. Tato složitost po několika minutách

32) Termín zde používám v nietzscheovském smyslu: Friedrich Nietzsche, *Druhá nečasová úvaha, O užtku a škodlivosti historie pro život* (1874); Mladá fronta, Praha 1992, přeložil Jan Krejčí.

filmu ještě vzrůstá, protože zatímco Stavisky zařizuje příští představení svého divadla l'Empire, jeho lékař a advokát připomínají jeho zatčení před sedmi lety v Marly, zobrazené ve flashbacku, a bezprostředně poté se objevuje záběr nejistého časového statusu, ve kterém jeden z inspektorů v detailu a s pohledem do kamery svědčí o tomto zatčení. Teprve později pochopíme, že ve flashforwardu svědčí před vyšetřovací komisí, která se koná v Bourbonnském paláci v dubnu 1934.

Sám popis událostí je nejasný: časté vsuvky dobových novin (s fotkami zfalšovanými pro potřeby filmu, protože místo tváří Staviského a jeho družky vidíme tváře Jeana-Paula Belmonda a Annie Dupereyové) podávají rozporné indikace a řeč hlavního aktéra je prezentována jako řeč lháře, hráče, ne-li „přízraku“. Daly by se analyzovat mnohé jiné postupy expozice: práce pohledu (pohled do kamery oslovující přímo diváka nebo pohled prostředkovaný pozorovateli vyzbrojenými dalekohledy), status různých promluv vedlejších postav o Staviském a Trockém (ty jsou vždy prezentovány zvnějšku – pokud ne přímo hlasem mimo obraz, tak jsou přinejmenším provázeny častými rozpory mezi zvukem a obrazem). Bylo by také třeba zvážit vztah k divadlu (Stavisky) a ruské literatuře (Trocký, který žije „jako v Dostojevského románech“). Všechny tyto reflexivní indicie naznačují roli reprezentace, ba přímo fikce, a to jak v rovině natáčení, tak ve vyprávění dějin. Probouzejí pochybnost nad vysvětleními, která zůstávají na politické úrovni, a halí v sobě aspekt, jehož ideologický charakter je ve filmu sám komentován slovy statistiků. Zatímco baron Raoul připomíná hledisko dobové veřejnosti (a voličů), stejně jako hledisko filmového diváka: „Jsem jako Fabrice u Waterloo, pánové: znám jen zlomeček tohoto čínského hlavolamu,“ zdůrazňuje jeden mladý Trockého obdivovatel absurdnost tradičního „vyprávění událostí“, které bere v úvahu vyšetřovací komise z dubna 1934: „Hleďme, chystají se vyhostit Trockého. [...] Je to stejně šílený, že to vyprovokoval Staviský. Bez Staviského by nebyl šestý únor. Bez fašistické vzpoury, před níž kapituloval Daladier, by nebylo Národní jednoty. A bez vlády Národní jednoty by nebyl vyhoštěn Trocký. Takže bez Staviského...“

Čas dějin získává povahu posloupnosti „diskrétních“, vzájemně heterogenních okamžiků, jejichž trvání je nejisté a jejichž vzájemné vztahy nejsou pevné, což brání usouvzátnění různých úrovní časovosti a vyvolává nejenom vykloubení žitého a historického času, ale také vykloubení různých dějinných časů. „Rozptýlené vyprávění“ a umělost obrazu snímaného „jako pro časopis Vogue“ (rysy odhalené v době uvedení filmu filmovými kritiky) způsobují, že událost-symptom (organizovaná sebevražda jednoho podvodníka) už nemá jako ve válce kamisardů význam, který by odhaloval, co se děje v hloubi: je pouhým signálem. Staviského historie v sobě nejenom neskrývá žádný smysl, ale nenabízí nám ani žádnou „lekcí“. Což neznamená, že by se snad Resnais vracel k politickému, lineárnímu a navíc špatně komponovanému vyprávění-historii. Film vlastně vytváří skutečný řetězec pastí kolem mondénního padělatele, který je sám obětí politických padělatelů: příběh se ostatně odehrává jenom v popředí scény, v kulisách události; příkladem je finanční expedice Španěla Montalva připravujícího španělskou válku, která je předejrou budoucí války mezi fašismem a zkorumpovanými demokraciemi, do Říma. Mechanismy dějin spočívají v tom, co se neukazuje, v montážních zlomech a trhlinách; zůstávají v prosvítajícím pozadí za událostním žvatláním zbaveným koherentnosti, kterou Fernand Braudel hledal v rámci „économies-mondes“, jež se snažil konceptualizovat.

Rozptýlení a síly falešného

Právě zpochybnění možnosti psát srozumitelnou historii se oddává Andrzej Munk v *PASAŽÉRCE*, a sice aby „zviditelnil“ „nezobrazitelné“, totiž koncentrační tábory a kremační pece. Jak jsme viděli v souvislosti s vynořením vzpomínky na tábory v mysli Lizy, strážkyně SS,³³⁾ vlivem neuspořádanosti, která zasahuje organizaci pořadí a trvání minulých událostí, přetrvává pochybnost: na konci jejího druhého vyprávění Marthina příběhu stále ještě chybí některé prvky vysvětlení, čímž vznikají „hluchá místa“, v nichž by se mohla množit jiná pravda, která by falsifikovala nejen předchozí verzi vyprávění, ale falsifikovala by také sebe samu. Tato hluchá místa, tyto mezery, vyplývají z faktu, že nejsou osvětleny všechny prvky ukázané v obrazech-záblescích a v prvním vyprávění. To je případ scény, v níž v kruhu trestanců běhají mezi dvěma špalíry dozorců nahé zajatkyně: tato scéna je krátce evokována jedním z úvodních záblesků a poté rozvinuta ve druhém vyprávění, v němž vidíme, že to opatření slouží k výběru obětí, které budou ubity k smrti. Absence probouzejí o to větší podezření, že se interpretace nabízené v obou vyprávěních liší a že na každém vysvětlení cizopasí nové údaje otevírající jiné možnosti.

Navrhováno je několik interpretací vztahů mezi pány a otroky v táborech. Jednu z nich ještě může Lizin hlas off přiznat, když zdůrazňuje, že vůči trestankyni pociťovala žárlivost. Jiné roviny však není pro vypravěčku snadné osvětlit. Zejména opakovaně zdůrazňovaný konflikt mezi jejím vlastním infantilismem (který se projevuje prostřednictvím odměn v podobě bonbónů nebo cigaret, které jí dávají šéfové) a politickým vědomím trestankyně. Na začátku druhého vyprávění si všimneme, že Martha a její snoubenec, zabývající se sepisováním předmětů zkonfiskovaných Říší, vidí v jednom z oken, ze kterých na ně dohlíží, odraz Lizy. Právě do tohoto okamžiku se vsouvá dlouhý záběr, který by mohl být vizuálním komentářem k větě, kterou Liza právě pronesla: „Trestanci, kterým byla svěřena nějaká funkce, zneužívali naší důvěřivosti, dělali si, co se jim zachtělo, a bez ustání nás šidili. Někteří němečtí kápoové s nimi ostatně byli jedna parta.“ Tento záběr by mohl být flashbackem, nenajdeme však žádnou přesnou indikaci, do jaké chvíle by mohl být situován: vidíme na něm Lizu procházející chodbou, ve které Marthin snoubenec pozoruje jednoho důstojníka SS ve chvíli, kdy si ho podává německý kápo, drží ho za hlavu a říká mu toto: „V roce 1936 jsem bojoval ve Španělsku. Tohle číslo a tenhle trojúhelník jsem nedostal za zbabělost.“ To je první explicitní narážka na organizaci komunistického odboje v táborech. I když o tom její hlas off nemluví, Liza tedy ví, že skutečný boj a jeho cíl je politický. Tehdy uhodneme jiný konflikt ležící v podloží: konflikt mezi nezodpovědností, která s sebou nese všeobecnou poslušnost – nezodpovědností Němců uzavřených v nacistickém stroji –, a uchopením osudu do vlastních rukou prostřednictvím politické volby u odbojářů.

Vidíme zde, jak se ve filmu může projevit „falsifikace“ historie ve hře mezi tíhou vzpomínky a nutností ospravedlnění. Do série uvedená vyprávění nejsou úplně nepravdivá, jsou však dostatečně nepravdivá na to, aby nemohla být pravdivá. Jejich zřejmou funkcí je organizovat řetěz „padělatelů“. Po vynoření obrazů-záblesků Liza nejprve někomu vypráví lživou verzi, a potom si sama pro sebe vypráví pravdivější verzi, bezpochyby však

33) Viz výše.

ne úplně pravdivou, to by bylo samozřejmě nemožné: posouzení jakékoli autentičnosti se může odehrát jedině prostřednictvím intervence jiného hlasu (záměrně nepřítomného), hlasu Marthy. Případné následné třetí a čtvrté Lizino vyprávění by nikdy nesmylo podezření z falsifikace.

Systém opakování-variace vyprávění je zvýrazněn prací s časovým rytmem filmu. Každý záběr tvoří diskrétní okamžik postrádající kontinuitu s předcházejícím i s následujícím záběrem, postrádající připojení obrazu. Ve druhém vyprávění nacházíme o něco lineari-zovanější segmenty (i když často poznamenané střídáním, jež vytváří buď dojem flash-backu, nebo dojem simultánnosti), které však k sobě nejsou vzájemně připojeny. Film ostatně vedle sebe klade velmi rychlou a rozháranou montáž a velmi dlouhé záběry sdru-žené s pohybem kamery (které v určitých případech mohou vytvářet skutečné záběry-sekvence). Takže po brutálních obrazech-záblescích začátku pracuje první vyprávění naopak s roztahováním trvání, což se děje jednak prostřednictvím ticha, jednak pro-střednictvím délky záběrů, často se jedná o složité panorámující travellingy. Posouzení intenzivních momentů by bylo možné provést prostřednictvím zhodnocení délky jejich zobrazení: zejména některé záběry nesoucí pečeť posměchu ve druhém vyprávění jsou nekonečné – pláč jedné dozorkyně nad jejím mrtvým psem, jiný záběr s otřesnými obra-zy defilujících deportovaných doprovázený maškarní hudbou, nebo obraz, v němž po-nuré zahoukání vlaku smrti překrývá Bachův koncert. Rozpojenost okamžiků ve spoje-ní s účinky opakování-variace brání vytvoření přesné chronologie a vztahu následnost-následek. Naopak zde máme co dělat s přímým výrazem času, o kterém Deleuze připomíná, že vytváří krizi pojmu pravdy: stále nastávající, transformující, odjímá veškerou stabilitu racionalizačnímu diskursu.³⁴⁾

Tato destabilizace ještě více pracuje ve vztahu, jaký zejména v dlouhých záběrech udr-žují obraz a zvuk z pohledu diváka, viděné a slyšené z pohledu postavy, stejně jako ve vztahu mezi tím, co říká (nebo neříká) hlas, co vidí (nebo nevidí) pohled postav a co di-vákovi vizuálně ukazuje obraz. Jedním z nejsignifikantnějších záběrů je v tomto ohledu záběr inscenující „falešný pohyb“ na začátku prvního vyprávění: kamera prochází skla-dištěm, kam je strážkyně přidělena, a signalizuje v obraze Židy (oblečení se žlutou hvěz-dou, sedmiramenné svícny), které hlas nepojmenovává, „neměla jsem na starost tres-tance, ale jejich věci. Všechno patřilo Německu, Říši.“ Tento záběr ukazuje zejména přítomnost-absenci Lizy: její hlas afirmuje její přítomnost v osvětimském skladu v roce 1943, v této části filmu ji však nevidíme – s výjimkou právě tohoto záběru, ve kterém obraz odporuje vyprávění v hlasu mimo obraz. Hlas říká: „Některým lidem moc zamota-la hlavu, ale já jsem jen plnila své povinnosti,“ a právě v tuto chvíli se v jednom ze zkon-fiskovaných předmětů, ve velkém zrcadle, objeví odraz Lizy, a ta odvrátí hlavu, aniž by na svůj obraz upřela pohled. I když v záběru není reálný, „aktuální“ obraz, přítomnost „virtuálního“ obrazu v zrcadle ji nutí udělat pravý opak toho, co říká její hlas: otáčí hla-vu, nechce to vidět, nechce to vědět.

Celý film by bylo možné podrobit analýze, která by osvětlila hru rozporů mezi ukazova-ným a vyprávěným: popření diskursu hlasu mimo obraz a zároveň inscenace odmítnutí vi-dět se odehrává také ve falešných připojeních záběrů a ve variacích obrazu postihujících

34) G. Deleuze, c. d., s. 44.

opakování vyprávění. Všechny tyto falešné pohyby a falešná připojení jsou zároveň indiciemi toho, o co v odmítnutí vidět a vědět jde: totiž o bezmocnost založenou na neschopnosti dosáhnout autonomie vědomí a o kompenzaci této bezmocnosti, totiž o vůli k moci. Ukazují také, že pravdivé vyprávění není možné: za řetězem padělatelů film ozřejmuje nemožnost určit, co je aktuální a co virtuální, a volit mezi nimi. A to ani v psychické struktuře nějaké bytosti (v tomto případě Lizy),³⁵⁾ ani v analýze nějaké události (zde monstrózní události holocaustu). Metamorfóza falešného zde nahrazuje sílu pravého, reálné a imaginární už nejsou odděleny a nic už nelze rozhodnout.

Nastolující se pochybnost hrozí zasáhnout nejenom smysl, který lze dát minulému (a který by tvořil jeho pravdu), nýbrž samu skutečnost tohoto minulého. Zatímco důležitost polského a zejména komunistického odboje je odbývána prostřednictvím narážek, neboť Liza odmítá přiznat jeho opodstatněnost, přítomnost Židů v táborech je zčásti popírána proto, že je ukazována (zejména ve scéně, v níž Liza pozoruje příjezd dětského konvoje do krematoria), a nikoli verbálně popisována (mohlo by to však být opačně).³⁶⁾ Ještě horší je, že lze udržet nejistotu ohledně skutečnosti plynových komor, protože není možné spojit konce obou vyprávění: první končí návštěvou Lizy v osvětimské plynové komoře, kde postřehneme Marthu, druhé fackou, kterou Liza uštědřuje mladé ženě, když ji znovu spatří na lodi. Zdůrazňovat tento bod se samozřejmě v době, kdy se rozmohly různé politicky nezdravé revizionismy a negacionismy ohledně skutečnosti táborů, může jevit jako známka špatného vkusu, vizuální a zvukové šoky vyplývající z tohoto systému zde nicméně názorům tohoto druhu (které v době, kdy Munk film natáčel, ještě byly v zárodečném stavu) neslouží. Ozřejmují kritickou moc, která je zároveň estetického i etického řádu, filmové organizace, jež nahrazuje „reprezentaci“ – vinnou tím, že ukazuje zahalující a zahaluje ukazující – poutem mezi falsifikujícím vyprávěním a čirým popisem. Uskutečňují veškerou práci odhalování zatemnění přítomného v práci „nevidění“, v odmítnutí vidět, které film inscenuje: diskvalifikace „pravdivého“ se tak děje nikoli ve prospěch falešného, nýbrž ve prospěch tázání, ve prospěch řetězu otázek, které si historikové neustále kladou vzhledem ke své nedokončitelné práci.

* * *

Záměrně jsem zde zvolila filmy napůl fikční, které spojují příběh vymyšlených individuálních postav s ověřenými fakty kolektivních dějin. Ne proto, že by bylo nutné vyloučit

35) V této souvislosti je možných mnoho způsobů čtení, a to zejména v analytické perspektivě, zde však o nich nebudu mluvit.

36) Tento bod je o to zajímavější, že tábor Osvětim se stal táborem-muzeem, který přímo svou organizací svědčí o dvojí práci exhibice a smazávání, kterou provádí oficiální paměť, jako se o to snaží i protagonistka PASAŽÉRKY. Článek Jeana Charlese Szurecka, který vyšel v roce 1989 ve svazku (pod záštitou Jacquesa Le Goffa) publikovaném pod titulem *A l'Est la mémoire retrouvée* ukazuje, jak se muzeum, které se snaží udržet vzpomínku na místo, které bylo „místem martyria polského národa a jiných národů“, a podtrhnout existenci polského antifašismu, paradoxně stalo místem „bez paměti“, protože vyhlazení Židů, které bylo od roku 1942 specialitou tábora, je z velké části zamaskováno faktem, že židovské oběti jsou vypočítány v rámci jejich národní příslušnosti. Není tak jasně vidět to, co ukazují čísla, totiž že z 16 mrtvých v táboře bylo skoro 15 Židů. Tento problém zdrženlivosti vzhledem k židovské otázce, kterou se Poláci nesnaží příliš připomínat, je znatelný i v samotném filmu.

stříhové filmy dokumentární povahy, nýbrž proto, že se mi zdá, že tyto napůl fikční filmy vyostřují dva klíčové problémy, které si kladou historikové: problém vztahu mezi reálným a imaginárním v souvislosti s jejich prameny na jedné straně a problém blízkosti fikčního a historického vyprávění³⁷⁾ v souvislosti s jejich vlastním výkladem na straně druhé. Fikce často slouží jako reference, abychom pochopili smysl toho, co se odehrává zároveň v události a v její reprezentaci, byť by tato událost byla věrně vystižena, jak potvrzuje jedna dokumentární montáž Chrise Markera, *LE FOND DE L'AIR EST ROUGE*. Úvodní titulky tohoto filmu věnovaného různým formám revolučního hnutí, jejich potlačení a konfiskacím v letech 1967 – 1968, doprovázeny Beriovou hudbou posilující jejich emocionální potenciál, střídavě ukazují záběry pocházející z *KŘÍŽNÍKU POTĚMKIN*, které jsou často přebarvené do okru nebo do červena, a záběry kolektivního žalu, lidových pohřbů, projevů vzpoury a posléze represe pocházející z různých archivů. Od začátku je vše řečeno: nejenom cyklus násilí a bolesti, politické odkazy a potvrzení autorova hlediska, ale také pamětní role archivních obrazů a funkce imaginárního v konstrukci nového světa a v historickém obrazu, který si po něm uchováváme. Po vzoru této montáže, která vzdává poctu silám fikce, aby učinila svět srozumitelným, aniž by popírala skutečné, může film historikům přinést uvědomění ambivalentnosti jejich postupu, když se pouštějí do úvah nad svou vlastní praxí a problematizují vědeckost historie.

Přeložil Michal Pacvoň

Přeloženo z francouzského originálu: Michèle Lagny,
Histoire sans passé: film et construction du temps historique.
 „Iconics“ 4, 1998 (Japonsko), s. 47 – 75.

Citované filmy:

A lod' pluje (E la nave va; Federico Fellini, 1983), *Culloden* (Peter Watkins, 1964), *Dáma ze Šanghaje* (Lady from Shanghai; Orson Welles, 1947), *Gepard* (Il gattopardo; Luchino Visconti, 1962), *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916), *Kamisardi* (Les Camisards; René Allio, 1970), *Křižník Potěmkin* (Broněnosec Pořomkin; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Le Fond de l'air est rouge* (Chris Marker, 1977), *Ludwig* (Luchino Visconti, 1972), *Marseillaisa* (La Marseillaise; Jean Renoir, 1937), *Mladý Lincoln* (Young Mr Lincoln; John Ford, 1939), *Pasažérka* (Psažerka; Andrzej Munk, 1963), *Soumrak bohů* (La caduta degli dei; Luchino Visconti, 1969), *Stavisky* (Alain Resnais, 1974), *Vášeň* (Senso; Luchino Visconti, 1954).

37) Dobře osvětleno Paulem Ricoeurem v kapitole *Prolínání historie a fikce*, c. d., svazek III, s. 264 – 280.