

BENJAMIN SLAVÍK / 17. 12. 2025

Nejasná zpráva o konci světa: mýtus o konci svobodné vůle (a) devadesátých let

Snímek Juraje Jakubiska z roku 1997 *Nejasná zpráva o konci světa* začíná mytickou sekvencí. Od zbytku civilizace izolovaná horská osada je napadena smečkou vlků; v důsledku útoku umírají ženy a děti. Součástí výjevu je rovněž hrdinský čin chlapce Gorana, který zachrání mladou ženu Veronu, jež následně, uprostřed „děsivé scény“, porodí dceru Veroniku. Krátce poté, co dívka přijde na svět, je zachránce „věnována“ či „obětována“ coby budoucí manželka. Vstoupit do snímku takto popisným, možná až anotačním způsobem bylo nutné z následujícího důvodu: ústřední sekvence není obyčejnou expozicí, otevřením příběhu, který by se mohl odvíjet v mnoha různých variantách. Jedná se spíše o dějinnou determinaci: toho, co se v uvedené sekvenci stalo, se jednotlivé charaktery v průběhu vyprávění nezbaví; těmito událostmi budou, coby určujícími stíny, stále nejen provázeny, ale rovněž pronásledovány. Chceme-li v textu sledovat osudy jednotlivých postav, tak je nutné zdůraznit, že náš cíl není naratologický (nebudeme analyzovat jejich pozici ve vyprávění coby systému ani jejich vývoj); nadcházející interpretace by měla být poznamenána spíše perspektivou filosofie dějin (zdůrazníme způsob, jakým se jejich minulost vztahuje k problému dějin: jak individuálních, tak obecnějších). Jakubiskův film vyložíme v souvislosti s tzv. anti-existencialistickou tezí^[1], podle níž je naše veškeré jednání určeno jak dějinným, tak metafyzickým způsobem; součástí této perspektivy je zásadní oslabení vlivu svobodné vůle a rozhodování. Chceme tak ukázat, že Jakubiskův snímek se touto myšlenkou zabývá nejen jako vlastním tématem, nýbrž sám je, s ohledem na hlubší kontext, dokladem platnosti takového uvažování. Vést o filmu *Nejasná zpráva o konci světa* diskuzi z těchto pozic je důležité z následujícího důvodu: uvedená teze nejen, že plně neodpovídá ideové atmosféře porevoluční kinematografie, nýbrž se může stát

inspirativním zdrojem jiného náhledu na dobové rámce a obecněji kulturní scénu. Ambicí následujícího pojednání je pokusit se otevřít právě tento diskuzní prostor. Tezi, která se bude táhnout celým textem, bychom mohli formulovat takto: to, co v životě děláme a jak v něm jednáme, není dáno naším svobodným rozhodováním; toto vše vychází spíše ze svého druhu nutnosti: vše, co kdy vykonáme, tak vykonáme proto, že musíme. Není přitom náhodou, že ve filmu *Nejasná zpráva o konci světa* postavy často mluví o osudu. To, co se jim děje, není nahodilé nebo arbitrární, nýbrž spíše osudové.

Nejasná zpráva o konci světa: film nutných určení

Pokud při popisu úvodní sekvence užíváme spíše literární než teoretický jazyk, tak se touto volbou pokoušíme zdůraznit archetypální konotaci iniciační pasáže; snímek diváka dokáže přesvědčit o tom, že se nejedná o scénu mezi jinými, nýbrž o výjev, který je do značné míry nutný, nevyhnutelný, neboť je reprezentací mýtu. Je-li naším východiskem teze, že nic z toho, co se ve zmíněné sekvenci stalo, nepodléhalo svobodnému rozhodnutí, tak to znamená, že ničemu z toho nebylo možné zabránit. Z úvodní pasáže lze vydělit tři osudové události. První: způsob, jakým film prezentuje vlčí útok, vylučuje, že by se jednalo o nahodilé vyústění jiných souvislostí; došlo k němu, protože k němu, z podstaty působení vyšší příčiny, dojít muselo.[2] Tuto nutnost snímek vyjadřuje především atmosférou, která je prodchnuta, jak již bylo uvedeno, osudovým napětím.[3] Druhá: pokud se muž v chlapeckém věku zachová hrdinným způsobem, tak takto nejedná, protože udělal takové rozhodnutí, přestože mohl udělat jiné; jeho jednání je naopak projevem či aktualizací v něm působícího hlubšího a původnějšího principu. Jednal tak, protože tak jednat musel. Dovedly ho k tomu rozumem neovladatelné vášně a afekty, které zároveň určují jeho jednání rovněž v dalším vývoji vyprávění.[4] Třetí: vyústí-li scéna, při níž umírají ženy a děti, v narození dívky, tak se opět nejedná o událost, která se stala, přestože se stát nemusela; na svět nepřichází pouze nový člověk, nýbrž spíše nové světlo, nová naděje pro prokletou komunitu. Ta nepřežila, nýbrž byla spíše znovuzrozena coby nový svět. Pokud by tato žena nebyla spojena se svým zachráncem – pokud by mu nebyla obětována – coby budoucí manželka, znamenalo by to pohrdání vyšším principem. Tento moment je důležitý rovněž proto, že zbytek filmu klade otázku, zda můžeme ve světě jednat „po svém“, nebo se vždy musíme podřídít vyšším pravidlům. Vymezili-li jsme v úvodní sekvenci tři osudové momenty, tedy momenty, kterým není možné se

vzepřít či je odmítnout, je důležité registrovat, že každý z nich zasahuje jinou ontologickou sféru. První se týká metafyzických omezení (ve světě se děje to, co se dít musí); druhý adresuje individuální určení (jednotlivec jedná pod vlivem vnitřních sil a energií; jeho existence není založena v rozumu, nýbrž v afektu); třetí předpokládá společenskou determinaci (komunita je řízena pravidly či zákony, které přesahují individuální zájmy jejích členů). Uvedená expozice tak diváka může přesvědčit o tom, že ve filmu *Nejasná zpráva o konci světa* není žádný prostor pro svobodné jednání, nýbrž je vše určeno vyšším způsobem. Již v tomto bodě je ale třeba upozornit, že Jakubiskova práce je do jisté míry reakční. Režisér nepředkládá obrazy podřízení, nýbrž spíše svého druhu vzdoru. Svobodná vůle a rozhodování tak nejsou odmítnutým principem, nýbrž spíše principem odepřeným a nedosažitelným.

Odebírá-li Jakubiskův snímek svým postavám kompetence ke svobodnému jednání, je třeba pochopit, v rámci jaké kulturní a společenské situace byl uveden, tedy do jakého pole vstupoval. Daný titul totiž není pouhou metafyzickou či mytologickou pohádkou – jak byl často vnímán a zač byl kritizován – ale lze jej pochopit naopak coby kritickou reflexi dobové situace. Porevoluční období bylo spojeno se svého druhu „návratem svobodné vůle“: dané době dominovalo přesvědčení, že lidé, konečně po několika dekádách, zase mohou dělat to, co chtějí: cestovat, podnikat, realizovat různorodé sny, cíle a záměry. Pokud jim v tomto sebe-naplnění něco bránilo, tak to nebyla vyšší moc (tedy státní či ideologický aparát), nýbrž nedostatečné schopnosti uplatnit se ve svobodném světě. Této ideové neo-liberální atmosféře odpovídala celá řada snímků především první poloviny devadesátých let, kterou by bylo možné nazvat „kinematografií kapitalistického idealismu“; v této souvislosti se lze odkázat např. na dobové exploatace, které divákům představovaly „nový svět a nové možnosti“.[5] Zároveň ovšem nelze tvrdit, že by Jakubiskův film byl nutně kontra-promluvou, tedy filmem o podřízenosti a nesvobodě.[6] *Nejasná zpráva o konci světa* byla totiž uvedena v roce 1997, tedy v době, kdy mnoho lidí již mohlo pociťovat frustraci z reálného kapitalismu, tedy získávat dojem, že příslib svobodného světa neplatí pro každého.[7] Pokud jsme Jakubiskův snímek prezentovali jako dílo, ve kterém charaktery ztrácejí právo na svobodné jednání, tak je nutné zdůraznit, že takto jsme komentovali pouze expozici. V tomto bodě výkladu je třeba zdůraznit, že hrdinové *Nejasné zprávy o konci světa* nejsou oběťmi vyšších sil a principů, nýbrž těmi, kteří za svobodné jednání bojují. Tvrdíme-li, že Jakubiskův film je reflexí dobové situace, tak

tím míníme, jak později doložíme, že z něho vyplývá poměrně komplexní negativně formulovaný pojem svobody, který se v dané společenské situaci dost možná začínal rodit či probouzet: svoboda nám nikdy není dána, není tzv. zaručena; je třeba za ni bojovat. Z takto nestíněného kontextu vyplývá následující skutečnost: *Nejasná zpráva* dokázala mimořádně podnětným způsobem do sebe integrovat dobový dějinný konflikt, kterým bylo postupné procitání z kapitalistické iluze. Onen historický bod slovenský režisér neexponuje prostřednictvím populárních kulis reálného kapitalismu, nýbrž jej vsazuje do mytického či archetypálního vyprávění. Tímto způsobem Jakubisko ukazuje, že problém svobodné vůle je na jednu stranu dějinný (boj za svobodu je vždy jedinečný; nikdy se neopakuje, neboť vždy probíhá v nových konfiguracích), ale zároveň poukazuje k faktu, že daný spor dějiny přesahuje (jedná se o konflikt, kterým musí procházet každé společenství v každé době). Je to právě tato ambivalence, která činí Jakubiskův snímek zajímavým: film jako by nepřetržitě divákovi podsouval tezi, že pokud nám v naplnění naší individuality stále něco brání, tak vždy bude stát za to, abychom za ni bojovali. *Nejasnou zprávu* totiž není nutné sledovat pouze jako inspirativní filosofickou úvahu, nýbrž rovněž jako thriller, v němž postavy bojují za své touhy. Což znamená, že ji lze číst jako úvahu a stejně dobře ji pouze „sledovat“.

Hrdinové *Nejasné zprávy*: modely padlých hrdinů v dějinném sporu

Zastavme se nyní u myšlenky, kterou jsme film v předchozím výkladu uvedli. Teze, že se vždy děje pouze to, co se dít musí, je náročná už proto, že hájit ji není snadné. Diváci (nebo spíše, jak by řekl Jacques Derrida, svědci) dějin – ať kulturních, uměleckých nebo politických – milují individuality. Mimořádná díla většinou spojujeme s výjimečnou kreativní silou individuálních osobností: podvědomě tušíme (nebo po tom možná pouze toužíme), že dějinný vývoj a jeho zlomy určuje genialita jednotlivců; jejich silné „výkony“ mění ustavené trajektorie, určují směr nových, rozhodují o tom, co se stane dalšího. Celebrování těchto individualit je přitom úzce spojeno s výše uvedenou touhou: umožňuje nám označit autoritu, toho, oč dílo se jedná; garantovat identitu toho, kdo je jeho tvůrcem, původcem, hybatelem, toho, z jehož mysli a těla dílo pochází.[8] V kontextu reflexe kinematografických dějin je tato touha zvláště výrazná a paradoxní zároveň: přestože uvědomění, že film je kolektivním dílem, je již etablované, tak jsou stále objektem obdivu zejména režiséři. Aktuálně probíhající diskuze vedoucí k „uznání“ dalších profesí mohou představovat pozitivní krok. Ale ke skutečné změně by bylo třeba nikoliv ocenit vliv několika dalších profesí, nýbrž zcela

změnit způsob přemýšlení o audiovizí. Přitom tato změna by v důsledku musela být spojena právě s potlačením uvedené touhy.

Proti této spíše intuitivní perspektivě – naší integrované touze milovat obdařené jednotlivce – lze ale postavit koncepci, podle níž se geniální osobnosti a jejich díla stávají spíše produktem dějin.[9] Rovněž dějiny kinematografie – podobně jako jiných odvětví – nabízejí příběhy mnoha umělců, kteří, přestože přinášeli inovace, jež byly později etablovány, se ve „své době“ nedokázali prosadit tak, jak byli později doceněni. Jako příklad umělce, na kterého nebyla doba připravena, bývá nejčastěji zmiňován např. Orson Welles. Důvodem složitého Wellesova osudu – skutečnosti, že většinu svých filmů neměl možnost realizovat dle svých představ[10] – je fakt, že jeho pojetí kinematografie zahrnovalo prvky, které se staly běžnými či standardními až v budoucích letech; pro konvence klasického hollywoodu byl jeho styl naopak příliš výstřední, dost možná nepatřičně „umělecký“, tedy odkazující k nástrojům vyprávění, spíše než aby tyto praktiky pouze využíval k prezentaci příběhu.[11] Opačným příkladem je např. francouzský režisér Jean-Luc Godard: pokud Welles stylovými inovacemi dráždil v době, kdy na ně kinematografický svět nebyl připraven, tak naopak Godard vstoupil do filmového světa v okamžiku, kdy tento svět destrukci či transformaci zavedených struktur a postupů žádal či dokonce očekával coby nutnost. Z dané úvahy vyplývá, že většina osobností, které se staly symboly „dobových revolucí“, se jimi nestaly proto, že se postavily na odpor dějinnému vývoji (takový boj je velmi často spíše marnou bitvou), nýbrž spíše proto, že dokázaly, svými mimořádnými schopnostmi, zhmotnit volání dobových hlasů (jinými slovy uspokojit požadavky aktuálních dějin). Má-li totiž v dějinách nastat zvrat, tak tento zvrat musí být někým realizován; je to právě tato potřeba „revoluce“, tato nutnost, která produkuje „revoluční osobnosti“. Ty se tedy svým způsobem, poměrně paradoxně, stávají naplněním konvence dobového dějinného sporu. Uvedenou dynamiku lze formulovat rovněž z druhé strany: chybí-li v daném dějinném okamžiku tato nutnost, tak se „revoluční osobnosti“ prosazují jen těžko. Máme-li tedy v důsledku exponovat vztah dějinného horizontu a jednotlivce – což je problém, jehož se dotýká rovněž téma snímku *Nejasná zpráva o konci světa* – tak budeme muset nutně dojít k závěru, že pozice individuality bude vždy slabší. Jak nás ale učí sledovaný snímek, tak daný rozvrh by jistě neměl předpokládat rezignaci. Nastíněná expozice vztahu jednotlivce a dějin souvisí s příběhem Jakubiskova filmu takto: pokud jeho charakterové své boje –

svou touhu po sebe-naplnění – prohrávají, tak je to proto, že jejich dějiny, normy, v nichž žijí, jim tyto boje nemohly umožnit vyhrát. Hrdinové filmu *Nejasná zpráva o konci světa* se tak mohou stát modelem tzv. padlých hrdinů, tedy hrdinů, jejichž nutná porážka se stala fascinujícím bojem. Příběh Gorana, Verony a Veroniky tak můžeme sledovat podobným způsobem, jakým sleduje příběh Orsona Wellese. Tak jako se americký režisér pokoušel realizovat své tvůrčí záměry, tak se charakter Jakubiskova snímku pokouší žít v souladu s vlastní touhou.

Neřešitelný spor protichůdných nesvobod a determinací

Podívejme se nyní na příběh těchto postav o něco konkrétněji. Důsledkem expozice je určení budoucích životů jednotlivých postav: Goranovi byla již v chlapeckém věku vybrána žena, se kterou by měl strávit zbytek života; této ženě, Veronice, byl stejný osud dán bezprostředně po jejím narození. Zatímco mužský charakter se na této determinaci podílel svým činem, tak ten ženský musí pouze pasivně přijmout dané určení. Společenský řád, ve kterém postavy žijí, je zároveň natolik silný, že pokud by se postavy rozhodly pro jiný život, byly by ze společnosti vykázány. Následující děj snímku *Nejasná zpráva o konci světa* pak lze pochopit coby odpověď těmto určením: jednotlivé postavy zprvu svou situaci – resp. osud, což je slovo, které filmoví hrdinové vyslovují velmi často – pokorně přijímají; nedávají najevo svou nelibost či nespokojenost, naopak jsou připraveny mu vyhovět. Přestože se v průběhu života zamilovávají do jiných postav, než jsou ty, které pro ně byly vybrány, tak jsou rozhodnuty dostat roli, které pro ně byla určena: jsou připraveni dobrovolně žít v nedobrovolnosti. Pokud jim společenský řád odepřel, aby si pro život mohly svobodně zvolit partnera, tak se ve snímku – tentokrát přímo v tělech postav – objevují další energie, které určují jednání charakterů. Pokud je vyprávění snímku nasměrováno k erotickému vztahu Gorana a Verony, matky jeho ženy, tak toto spojení nepředstavuje svobodnou rebelii vůči zákonům komunity, nýbrž zobrazuje spíše další druh podmínění. Přestože si obě figury uvědomují, že činí něco, co by neměly, tak si nedokážou pomoci: jedna druhé se nedotýkají, protože chtějí, nýbrž protože musí: tělesný afekt snímek staví nad morálku či racionalitu. Vývoj Jakubiskova filmu je nasměrován k podlehnutí těmto silám: zatímco v první polovině filmu ještě Goran a Verona svým touhám vzdorují, tak v té druhé na svůj odpor rezignují, aby se plně oddali zapovězeným energiím vlastních těl. Z nastíněného konfliktu přitom vyplývá ve své ambivalenci netriviální pojem svobody, který lze formulovat prostřednictvím série

několika otázek. Kdy vlastně postavy jednají svobodně? V okamžiku, kdy se snaží řídit vyšším zákonem společenství, tedy, když přijímají vztahy, které pro ně byly vybrány? Nebo jsou svobodní naopak ve chvíli, kdy se přestanou bránit vášním bublajících v jejich tělech? Nastíněná ambivalence vede k neřešitelnému sporu: svoboda je vždy nutně poznamenána nesvobodou, stejně jako nesvobodu kontaminuje svoboda. Pokud se hrdinové rozhodnou pro něco, co vnitřně nechtějí, tak toto své rozhodnutí nikdy nedokážou plně realizovat: to znamená, že nejsou schopni žít s těmi, po kterých netouží. Přestanou-li vzdorovat tomu, co nesmí chtít, stanou se svobodnými: svůj život jsou schopni prožít pouze s tím, kdo jim byl dříve zapovězen. Tragičnost osudu Gorana a Veroniky tak ve výsledku není dána pouze tím, že jim byla odepřena možnost jednat svobodně, nýbrž tím, že jednotlivá určení, která na ně byla uvalena, se dostávají do sporu: hrdinové Jakubiskova snímku nemohou vyhovět oběma současně. Sledovaný konflikt pak vede k přehodnocení daných determinací: byl-li pro nás určen nějaký osud, tak to neznámá, že náš život tento osud nakonec naplní. Daný osud totiž není jediný. Je zde ještě další, který s tím prvním nemusí být v souladu. Teoretik svobodné vůle by daný spor pravděpodobně řešil tak, že by uvedl, že pokud byly na postavy uvaleny protichůdné determinace, tak jsou to nakonec ony, kdo se musí rozhodnout mezi tím, které vyhoví a které se vzeprou; hrdinové jsou nakonec těmi, kdo daná rozhodnutí, chtě-nechtě, musí vykonat. V kontextu snímku *Nejasná zpráva o konci světa* je ale důležité zdůraznit, že určující energií není rozum, nýbrž afekt: hrdinové nejednají v souladu s racionálními rozhodnutími, nýbrž pod vlivem afektu, tedy síly, která obsazuje tělo, aby jej nutila jednat: proto postavy dělají vždy jen to, co musí.

Mýtus jako zpráva: vyprávění bez vypravěče a argumentu

Struktura snímku *Nejasná zpráva o konci světa* nabízí rovněž další důvod, proč titul popisovat coby snímek o oslabeném vlivu svobodné vůle a rozhodování. Spor, který postavy, Verona a Goran vedou, není pouze jejich intimní či morální svár: za to, zda se oddají svým vášním, se nebudou zodpovídat pouze sami sobě, nýbrž společenství, jehož jsou součástí. Dalo by se uvést, že klíčový zlom filmu nastává v konkrétním okamžiku: ve chvíli, kdy se těla Gorana a Verony propojí, se zároveň rozvázají jejich pouta se společností. V tento moment Jakubiskův snímek přestává vyprávět o postavách, které bojují s vlastními afekty, aby se stal vyprávěním o hrdinech, kteří se stávají vyvrheli společnosti.

Teze tohoto textu propojuje dvě myšlenky: tou první je tvrzení, kterému jsme se doposud věnovali: sledovaným postavám byla odepřena svobodná vůle; ta druhá deklaruje obecnější rámec: toto odepření svobodné vůle není pouze záležitostí jednání filmových postav, nýbrž sám snímek je produktem této dynamiky. Určitě nechceme zajít tak daleko, abychom tvrdili, že Juraj Jakubisko nenatočil titul *Nejasná zpráva o konci světa* způsobem, jakým se sám rozhodl. Naším cílem je spíše ukázat, že rovněž jeho výpověď – podoba snímku – je podmíněna dějinami. V následující argumentaci si vypomůžeme dvěma vlivnými filosofickými koncepcemi, které poskytují možné zázemí ke kritice rozhodování na základě svobodné vůle: první – pojem *obrazu myšlení* Gillesa Deleuze – se týká více individuálního myšlení; druhý – termín *mýtu* Jeana-Luca Nancyho – je vztažen ke „společné zkušenosti“.

Kdykoliv se setkáváme se světem, tak nám jisté síly, dle Deleuze, vnucují, jak o světě budeme rozvažovat; tento systém logických pojmů – vtělený do konceptu obrazu myšlení[12] – determinuje, jakým způsobem si budeme svět sami pro sebe zpřítomňovat a reprezentovat. V tento moment pro nás není podstatné, že de facto celá Deleuzova filosofie prezentuje snahu rozbití obrazu myšlení, nýbrž spíše podržíme výchozí předpoklad: je zdě něco – nám předchůdného – co určuje naše uvažování. Nyní se znovu vraťme ke kontextu snímku *Nejasná zpráva o konci světa*: pokud jsme uvedli a doložili, že na přelomu první a druhé poloviny devadesátých let se začínají objevovat díla – např. Michálkova *Amerika* –, která zpochybňují iluzi kapitalistického/amerického snu, tak je důležité zdůraznit, že něco takového se neděje bezděčně, případně na základě nevinného vnuknutí individuálních tvůrců. Naopak se v dané době utváří určitý, řečeno s Deleuzem, obraz myšlení, který v odpovědi na určitý dějinný okamžik nutí tvůrce myslet o světě určitým způsobem. Tuto zmínku považujeme za důležitou z následujícího důvodu: značná část českých snímků dané doby, která se neodehrávala v kulisách tehdejší reality a která nepředstavovala přímočaré příběhy dobového kapitalismu, byla většinou kritizována skrze argument, že podobenství či archetypální vyprávění se vyčerpaly, případně představují alibismus, resp. odklánění pozornosti od problémů doby. Závěrem naší argumentace je opačné tvrzení: snímek Juraje Jakubiska, přestože se to nemusí na první pohled zdát, představuje nutný účinek dějinného okamžiku.

Součástí našeho argumentu je oslabení vlivu jednotlivce a jeho svobodného rozhodování; tento odklon od svrchovaného subjektu je nutně nasměrován k docenění vlivu komunity a společnosti. Tato validace je přitom podstatná jak pro vnímání příběhu Jakubiskova filmu, tak jeho širšího kontextu. Hlavním tématem myšlení Jeana-Luca Nancyho je řešení problému společnosti. Pokud francouzský filosof hledá odpověď na otázku, jak a kde se utváří to, co spolu, coby komunita sdílíme, tak dochází k důležitosti mytického vyprávění. V knize *Nečinné společnosti* píše toto: „Známe tu scénu: je tu shromáždění lidí a někdo, kdo vypráví příběh. Shromáždění lidí a někdo, kdo jim vypráví příběh. Shromáždění lidé, ještě nevíme, jestli tvoří sněm, tlupu nebo kmen. Ale říkáme jim bratři, protože jsou shromážděni a protože naslouchají stejnému vyprávění. Ten, kdo vypráví – nevíme ještě, je-li to jeden z nich, nebo cizinec. Řekněme, že je jeden z nich, ale je od nich odlišný, protože má dar nebo prostě právo – ledaže by to byla jeho povinnost – vyprávět příběhy.“ [13] V této citaci je pro nás klíčový následující motiv: ten, kdo v Nancyho expozici mýtu vypráví, není žádný jedinec; je to spíše moment, dějinný okamžik, který nás nutí přijmout za své určité chápání skutečnosti. Toto dané pochopení skutečnosti je právě mýtus: pravda, která nepotřebuje argument; mýtus nevypráví příběh, nýbrž odhaluje stav věcí, ukazuje pravdu. Toto pojetí mýtu jako by se propsalo rovněž do *Nejasné zprávy o konci světa*: pokud jsme tvrdili, že snímek vypráví o dvojici či trojici hrdinů, nebyla to úplně pravda. To, co český film sdílí s myšlením francouzského filosofa, je přesvědčení, že každé bytí a každá existence je společná. Není potom náhodou, že vyústění snímku, jak jsme již zmínili, je spojeno se střetem milenecké dvojice a komunity. Tragický osud „padlých milenců“ je zde určen tím, že jejich svazek odporuje pravidlům společnosti. Tato pravidla podobně, jak o tom píše Nancy, nejsou zakořeněna v zákoně, nýbrž vychází z mýtu, tedy autority bez subjektu, personifikace nebo diskursivní formulace. Je-li naším hlavním argumentem tvrzení, že snímek Juraje Jakubiska – tedy film oslabující autoritu svobodné vůle a rozhodování – je účinkem či produktem doby, tak je důležité se v souvislosti s Nancyho pojmem mýtu vrátit k odsudku, který byl vůči *Nejasné zprávě o konci světa* několikrát užíván. Ten v různých variacích tvrdil, že nejen Jakubiskův snímek, ale rovněž jiná podobenství či archetypální příběhy, zavírají oči před současností, protože jsou vsazovány mimo kulisy dobové reality. Toto tvrzení se ale, dle našeho přesvědčení, mýjí s realitou. Analýzou díla jsme výše prokázali, že příběh, jenž film předkládá, zachycuje klíčový dobový spor: boj o naplnění nemožného cíle: být svobodný a jednat ve světě a v

komunitě svobodně. Pokud je tento spor prezentován mytickým vyprávěním, tak tím, jak ukazuje Nancyho filosofie, neztrácí nárok na to, aby mluvil o současném a aktuálním problému. Pokud se Jakubisko rozhodl vyprávět mýtus, tak se, jak by dost možná řekl Nancy, zbavil svého autorství, neboť ze snímku *Nejasná zpráva o konci světa* učinil vyprávění, ke kterému není třeba dokládat další argumenty a které se stalo pouhým mediátorem vyšší instance. Skutečnost, že jeho film, ať záměrně či náhodou[14], silně rezonuje s Nancyho filosofií, lze opřít rovněž o název díla: Jakubiskův snímek je zpráva, tedy nikoliv esej, fejeton nebo reportáž. Zpráva je strohé konstatování stavu věcí: v tomto případě toho, že ideologie svobodné vůle, oficiální doktrína první poloviny devadesátých let, selhala.

Poznámky:

[1] V této souvislosti je třeba zdůraznit základní tezi existencialismu: jedinou naší nesvobodou je skutečnost, že jsme nutně a nevyhnutelně svobodní; svoboda je tím jediným, čeho se nikdy nemůžeme zbavit či co nikdy nemůžeme popřít. Pokud se ocitáme ve světě, jsme-li do něj tzv. vrženi, tak to jsme my, kdo činí jednotlivá rozhodnutí, ale rovněž za ně nese odpovědnost. Zde je důležité zmínit, že existencialistická filosofie – typicky reprezentována uvažováním Jeana-Paula Sartra – mohla být inspirativní zejména pro kapitalistické uspořádání, kterému nabídla argumentační oporu pro tvrzení, že člověk za svou situaci do značné míry vždy odpovídá sám. Zároveň ale platí, že Sartrovo myšlení rezonovalo také za nesvobodného režimu: jakkoliv nás vnější podmínky omezují, tak stále platí, že sami v sobě nacházíme určitou míru svobody; míra naší nesvobody není dána vnějšími podmínkami, nýbrž naším vnitřním, psychickým, životem. Tyto souvislosti zmiňujeme především proto, že pokud byl existencialismus v československém (a později českém) prostoru relevantní jak před rokem 1989, tak po něm, tak Jakubiskův snímek existencialistické pozice spíše kritizuje. Otázku, proč byly Sartrovy knihy přístupné v předrevolučním Československu, resp. do jaké míry to bylo určováno jeho podporou politiky Sovětského svazu, nyní necháme stranou. Naše poznámka se týká výhradně filosofického vlivu.

[2] V souladu s Leibnizovým myšlením můžeme připustit, že na horskou vesnici nemuseli zaútočit vlci právě v tento moment a právě tímto způsobem. Ale pokud

budeme trvat na mytické povaze scény (která je určována např. volenými stylovými prostředky), tak osadu nějaká „nutná katastrofa“ postihnout musela. V tomto kontextu pak není podstatné, zda jde o nákazu, útok zvířat nebo působení přírodního živlu. Ve všech případech by se totiž jednalo o svého druhu zásah vyšší síly či dokonce první (božské) příčiny.

[3] Protože tento text není zaměřen na analýzu stylu či formy, tak se nebude zabývat tím, čím takového účinku Jakubisko dosahuje. Nicméně na tomto místě alespoň poznamenejme, že sekvence budí dojem mytického biblického výjevu. Nejde přitom nutně o volené prostředky, nýbrž spíše o vážnost, kterou je protkaná.

[4] Přestože náš výklad nebude veden v této perspektivě, tak jeden z dalších způsobů, jak by bylo možné a přínosné psát o snímku *Nejasná zpráva o konci světa*, by byl založen právě v afektivním paradigmatu. Prozkoumání způsobu, jakým vášně a afekty obsazují těla filmových postav, by mohlo titul otevřít zcela novým způsobem. Pro nás je zmínka této souvislosti důležitá z následujícího důvodu: afekt je totiž jeden ze způsobů tzv. nesvobodné existence. Pokud jednáme pod vlivem afektu, tak jsme zbaveni svobodné vůle a rozhodování. Budeme-li se v následujícím výkladu k afektům odkazovat, tak pouze v těchto souvislostech a kontextech.

[5] Tuzemská exploatační kinematografie se zaměřovala především na nově se rozvíjející erotický průmysl. V této souvislosti jsou známy např. filmy Víta Olmera *Nahota na prodej* (1991), *Playgirls* (1995) a *Playgirls II* (1995).

[6] Pokud tvrdíme, že Jakubiskův snímek „není filmem o podřízenosti“, tak tím navazujeme na dobové diskuze devadesátých let, kdy nebylo výjimečné, že tvůrcům, kteří přicházeli z normalizačního období, bylo nezřídka podsouváno, že nejen formálně, ale také „stavem mysli“ ustrnuli v nesvobodných dobách. V těchto souvislostech byl zhusta diskutován například snímek Drahomíry Vihanové *Pevnost* z roku 1994. Jeho relevancí pro současnost, jak tehdejší, tak dnešní jsme se zabývali již dříve. Viz. <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/this-time-is-out-of-joint-o-prekvapivem-setkani-drahomiry-vihanove-jacquese-derridy-a-hamleta>.

[7] Podobnou reflexi nabídnul např. snímek Vladimíra Michálka *Amerika*. Pointou volné kafkovské adaptace je myšlenka, že způsob, jakým byla tuzemské veřejnosti prezentována zaslíbená zaoceánská země, byl spíše iluzí. V závěru snímku zazní

stejnojmenná skladba populární skupiny Lucie, ve které se zpívá: „Nandej mi do hlavy tvý brouky / A bůh nám seber beznaděj / V duši zbylo světlo z jedný holky / Tak mi teď za to vynadej.“ Podobným způsobem může vyznít rovněž jiný dobový pop-rockový hit Tisíc jmen, ve kterém Jan Sahara Hedl deklamuje například toto: „Jestli to půjde, nebudem' se rvát / Vojska tu nejsou, není o co stát / Jestli to půjde, nebudem' se kát / Věřící nejsme, věřitelé snad.“

[8] Touhy tohoto druhu se poměrně důsledně zabývá např. francouzský filosof Félix Guattari.

[9] Tento způsob uvažování se promítl do vlivné revize filmových dějin pod názvem nová filmová historie. Kinematografické dějiny v této perspektivě již nejsou chápány jako série geniálních děl vytvořených geniálními tvůrci, nýbrž tato díla, stejně jako díla mnohem běžnějšího rázu, se stávají pouhým produktem hlouběji integrovaných systémů (ideologických, technologických, formálních, estetických, právních, společenských a dalších), které nová filmová historie popisuje. Viz Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové 2004.

[10] V této souvislosti je nutné dodat, že ona nenaplněnost Wellesova génia jej představuje coby osobnost v permanentním sporu s dějinami: pokud dějiny Wellesovi neumožnily zcela realizovat své vize, tak se mezi dobovou normou a Wellesovými díly rozevírá inspirativní trhlina toho, co dějiny a) umožnily b) odmítly či potlačily.

[11] Jiným zajímavým příkladem je např. francouzský režisér Jean-Pierre Melville. V případě jeho tvorby nelze tvrdit, že by byla ve své době odmítnutá. Spíše platí, že její vizionářská kvalita byla doceněna o něco později až v souvislosti s tvůrci francouzské nové vlny. V jeho případě se jedná např. o snímek *Mlčení moře* z roku 1949.

[12] Daný pojem Deleuze vysvětluje především v prostřední kapitole knihy *Différence at répétition*. Paris: PUF 1968, s. 169-217.

[13] Jean-Luc Nancy, *Nečinné společenství*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2019, s. 61.

[14] Netvrdíme, že Jakubisko znal a byl ovlivněn Nancyho filosofií. Pokud jsme v textu nabídli argumenty k tomu, že oba diskurzy spolu rezonují, tak jen doplníme, že vznikly

v ne úplně vzdálené době. Nancyho text pochází z roku 1986, Jakubiskův film z roku 1997.