BENJAMIN SLAVÍK / 12. 12. 2022

# Světlo a pravda ve snímcích Jméno kódu Rubín a Holka Ferrari Dino

**Vstup do Němcovy metafyziky světla**

Podíváme-li se na první záběr snímku *Jméno kódu Rubín,* práce Jana Němce z roku 1996,[1] snadno získáme dojem, že sledujeme záběr na posouvající se list papíru s vytištěnými jmény tvůrců, na kterém se jako na projekčním plátně odrážejí světelné paprsky filmové projekce; efektem této sou/hry je kontrastní kombinace světlejších a tmavších odlesků či tónů. Jako byste natočili, jak na papír střídavě svítíte či blikáte několika lampami, baterkami nebo případně jinými zdroji světla. Tato sekvence přitom není nahodilou či dokonce bezvýznamnou variantou úvodních titulků; citlivost vůči ní předpokládá rovněž citlivost vůči zbytku snímku, resp. otevírá cestu k jeho reflexi jako svébytného média světla a stínu. Její důležitost navíc dokládá skutečnost, že podobný motiv se v explicitnější podobě objeví hned za několik okamžiků: při pohledu do potemnělé katedrály prostor protne několik ostrých světelných linií, které do stavby vnikají skrze masivní kamenná okna a otvory. Něco takového ostatně Němcův snímek provází od začátku do konce; divák je opakovaně konfrontován s působivým kontrastem světla a stínu. Jen krátce po začátku filmu hlas tajemně laděného voice-overu Jima Čerta pronese: „Jak stvořit světlo, aniž by jej kdokoliv viděl? Kotva ve vesmíru, pozvánka do smrti. Co se vysloví nahlas, neplatí. Co je zjeveno, nefunguje. Kdo pravdu neuvidí, hovořit o ní může.“ Jen tento letmý vstup by měl prokázat, že motiv světa je v Němcově filmu tematizován na celé řadě úrovní. Pokud se na něj zaměříme, nebude se tedy jednat pouze o teoretickou manýru. Půjde spíše o snahu uchopit poměrně podceňovaný snímek v perspektivě mediálního myšlení, jež zejména v posledních letech nabývá na důležitosti rovněž v tuzemském prostředí.[2]

*Holka Ferrari Dino*, jiný Němcův film, tentokrát z roku 2009,[3] začíná podobně. Před plátnem v projekčním sále stojí Jan Němec hraný Karlem Rodenem, který rozčíleně říká: „Vy to vždycky musíte pouštět takhle a mně to bolí do očí. Ani nevím, jestli to má být bílý na černým, nebo černé na bílým. Dá se něco udělat s tím kontrastem, mohlo by to být kontrastnější? Musí být takhle šedivý?“ Zatímco se natočené záběry odrážejí nejen na plátně, ale rovněž na těle mužské postavy, filmař si stěžuje, proč do střihu byly zařazeny zrovna tyto a ne jiné záběry. Jeho promluvy si nápadně všímají vlastností obrazu, jež souvisejí se světlem a stínem. Následující pasáže pak v detailech ulpívají na filmařské technice – kameře a jejím příslušenství; k ní se ostatně snímek ve svém průběhu hned několikrát navrací s nebývalou, až fetišizující něhou. Rovněž *Holka Ferarri Dino* je tedy hned od úvodních minut exponována coby práce, v níž filmová materialita, tedy světlo a mediální manipulace s ním, hraje zásadní roli.

Přestože obě díla od sebe v Němcově filmografii dělí třináct let a dva další snímky[4], mají mnoho společného; jako by na sebe navazovala, resp. jako by o nich bylo možné uvažovat jako o volně propojené dvojici Němcovy kinematografie světla.[5] Jak již bylo zmíněno, oba filmy hned od úvodních okamžiků poukazují na fascinaci světlem; světlo zde přitom není tematizováno pouze coby stimul, který prudce působí na smyslové vnímání člověka, tedy jakožto silný estetický impuls, ale rovněž jako nástroj odkrývání pravdy; světlo se stává médiem, které umožňuje, aby bylo viděno něco, co bylo doposud skryto. Je nástrojem jevení, ukazování; je materialitou dynamiky odkrývání. Epistemickou důležitost světla analyzoval francouzský filosof Gilles Deleuze ve své knize o Michelu Foucaultovi, v níž píše např. toto: „Bytí světla dává viditelnostem viditelnost nebo vnímatelnost, stejně jako bytí řeči dává výpovědím možnost být vypovídány, vysloveny, nebo čteny“.[6] K důležitosti této citace – rovněž v kontextu Němcových snímků – se vrátíme v poslední části tohoto článku.

*Jméno kódu Rubín* je pohádkou zasazenou do moderního světa; dvojice hrdinů v ní hledá kámen mudrců, tedy symbol moudrosti a nekonečného poznání. Způsob, jakým je film natočen, programově poukazuje ke vztahům světla a stínu, které se stávají analogiemi vědění a nevědění, případně – řečeno s Heideggerem – odkrytosti a skrytosti. Pokud je *Jméno kódu Rubín* do značné míry určeno kontextem fantaskní fikce, tak snímek *Holka Ferrari Dino* získává naopak silné dokumentární pozadí. Film je expozicí záběrů sovětské invaze, které v roce 1968 natočil sám Němec; zahrnuje rovněž osobní reflexi pořízení těchto záznamů a jejich následného zveřejnění. Spojuje-

li *Jméno kódu Rubín* světlo s odhalováním či zviditelňováním tajemného mystéria, tak *Holka Ferrari Dino* traktuje světlo docela opačným způsobem, tedy jakožto médium pravdy a svědectví. Zatímco v prvním snímku je světlo spojeno s něčím, co by neměl nikdo vidět, resp. s něčím, co nás, pokud na to zaměříme svůj zrak, může oslepit, tak v druhém filmu je světlo provázané se skutečnostmi, které by měl vidět úplně každý. V obou případech se ale stává samotnou určující podmínkou vidění a poznání. Cílem následujícího textu je poukázat na některé okamžiky či vrstvy obou snímků právě v perspektivě buď využívání světla coby média, nebo světla tematizovaného coby epistemický předpoklad. Tento pohled by měl v důsledku vytvořit alternativu k dosavadním komentářům, jež obě Němcovy práce hodnotily ve zcela odlišných kontextech.

**Kritické ohlasy: přehlédnutý aspekt materiální sebe/reflexe**

*Jméno kódu Rubín* se po svém uvedení setkalo s převážně negativními ohlasy. Historik Jan Bernard v přehledu recenzních reakcí uvádí, že Němcův film vyvolal zklamání, protože nenaplnil požadavky kladené na žánrová díla; jedni očekávali sci-fi, druzí naopak romantické vyprávění,[7] ani jednu skupinu však výsledný tvar neuspokojoval. Pocity, které recenzenti (a dost možná rovněž diváci) zakoušeli, podle Bernarda vystihují následující charakteristiky publicisty Jaroslava Sedláčka: ten ve svém textu psal o nudě, rozpacích, postrádal dramatický oblouk, herci podle něj nesnesitelně deklamovali a vzbuzovaly salvy nechtěného smíchu; obrazovou kompozici pokládal za roztříštěnou, střih naopak za nešikovný.[8] Je-li naším záměrem poukázat na možnosti filosoficky fundované interpretace, tak z výše uvedeného vyplývá, že v době premiéry byly na Němcův film kladeny nároky klasického konvenčního vyprávění. O něčem takovém se ostatně již v roce 1996 zmiňovala kritička Tereza Brdečková, která „podrážděné reakce deníkových recenzentů chápe jako nedorozumění. Jan Němec se podle ní jen osvobodil od pečlivé dramaturgie, která v šedesátých letech povinně přitesávala jeho talent.“[9] Záměrem naší revize ale není tvrdit, že necitlivě či neadekvátně nastavené divácké a kritické publikum odmítlo mimořádně podnětný Němcův snímek, tedy že místo toho, aby se otevřelo tvůrcovým experimentům se světlem a s materiálními potencemi filmového média, jej interpretovalo jako údajně nezvládnuté žánrové vyprávění.[10] Cílem je spíše poukázat na možnost, že v důsledku očekávání diváků a recenzentů zůstalo v Němcově díle přehlédnuto něco, k čemuž má smysl se po letech vrátit. Není na místě tvrdit, že doboví recenzenti něco udělali

špatně, nebo že filmu nedali to, co by si zasloužil; ona očekávání jsou totiž do značné míry pokud ne logická, tak minimálně předvídatelná či předpokládaná. Pokusíme se spíše poukázat na skutečnost, že v narativním textu *Jména kódu: Rubín* lze číst ještě jiný – tentokrát materiální – text. Zatímco ten první může vyvolat frustraci, druhý naopak fascinaci.[11]

Kritické reakce na film *Holka Ferrari Dino* byly rovněž řízeny apriorními očekáváními. Pokud byl snímek z roku 1996 pokládán za vyšinutou (a proto jen těžko srozumitelnou) interpretaci pohádkové tradice, tak práce z roku 2009 byla na základě podobné logiky spíše oceněna. Středem díla jsou totiž, jak již bylo uvedeno, autentické záběry ze vstupu sovětských vojsk do pražských ulic. Recenzenti – minimálně dle rešeršního přehledu Jana Bernarda – ocenili především sílu původních záběrů.[12] Výmluvně působí např. odkaz na text Mirky Spáčilové, která uvedla, že cokoliv, co je ve filmu obsaženo, ale nenáleží autentickému záznamu z okupace, v konečném důsledku dílo sráží níž.[13] Z uvedeného pak vyplývá, že rovněž v případě *Holka Ferrari Dino*, podobně jako tomu bylo u *Jméno kódu Rubín*, recenzenti přehlédli poměrně výrazný důraz na materiální aspekt kinematografického média. Na snímku ocenili to, co na něm ocenit museli: jen těžko si lze představit, že by, vzhledem k tuzemským politickým dějinám, byl záznam událostí ze sovětské okupace přijat jinak než jako součást historie, již je třeba opakovaně sledovat. Způsob, jakým Němcův film tento záznam spojuje s prvkem světla – coby nástrojem odhalování dějin – však nebyl v dostatečné míře tematizován. Naše revize se proto pokusí k těmto souvislostem vrátit a naznačit jejich důležitost. Oba snímky se totiž ukazují být podnětnější coby komentář kinematografického média než coby příspěvky k žánrům nebo modalitám, k nimž je recenzenti přiřadili, tj. coby pohádka a dokument. Onen materiální aspekt obou děl lze považovat za důležitý především proto, že drtivá většina tuzemské kinematografické produkce má inscenační charakter; zaměřuje se spíše na inscenování či reprezentování literárních scénářů, než aby na praktické tvůrčí rovině reflektovala materiální podmínky filmového média samotného. Pokud některé české snímky takový rozměr nabízejí, tak je vhodné jej zdůraznit.

**Jméno kódu Rubín: různé modality světla a vidění**

Bude-li *Jméno kódu Rubín* sledováno coby narativ, stane se stěžejním motiv cesty. Dvě postavy – mužská a ženská – se vydávají na pouť, jejímž cílem je dosažení kamene

mudrců, který je symbolem nekonečné moudrosti, jakýmsi klíčem k pochopení světa. Již od počátku se zdá, že narativ je utvářen jakožto série nahodilých událostí. V samotném úvodu dochází ke spojení dvou postav – leteckého dispečera a posla, resp. doručovatelky pozvánek. Jejich propojení oznámí voice-over slovy: „Michal a Ruby byli vybráni." Tato formulace je důležitější, než by se mohlo zdát; v případě ústřední dvojice protagonistů totiž nenaznačuje pouze nahodilost, ale rovněž nutnost. Jejich setkání se zdá být na jednu stranu nahodilé; potkali se oni, ale mohl se potkat rovněž kdokoliv jiný. Důvod, proč se dali dohromady právě oni dva, není důsledněji vysvětlen. Na druhou stranu se však dané spojení zdá nutné; pokud byli vybráni, pokud není poskytnuta informace, kým byli vybráni, je na místě si myslet, že výběr nebyl proveden subjektivní volbou, ale vyšší, nutnou, božskou prozřetelností. Naznačená filosoficko-teologická logika „spárování" ústřední dvojice je rovněž logikou filmového narativu. Dalo by se říci, že postavy či vyprávění samotné přeskakují od jednoho k druhému; kauzální provázanost či podmíněnost často zůstává zastřena. Přestože se způsob, jakým jsou události řazeny za sebe, může zdát nahodilý, tak atmosféra jednotlivých obrazů působí až osudovým dojmem; divák neví, proč se děje právě toto, ale zároveň je přesvědčován, že by se nemohlo dít nic jiného. Logika *Jména kódu Rubín* není logikou, jež se řídí kauzální racionalitou. Systém filmu je v důsledku blízký spíše logice bytí podle Friedricha Nietzscheho, jak ji interpretoval Gilles Deleuze: „Nutnost se potvrzuje v náhodě do té míry, nakolik je stvrzena sama náhoda. (…) Existuje mnoho čísel s rostoucí či klesající pravděpodobností, avšak jen jediné číslo náhody jako takové, jediné osudové číslo, jež sjednotí všechny náhodné fragmenty (…) Umět přitakat náhodě znamená umět hrát".[14] Hra Michala a Ruby se ukazuje být hrou nietzschovského věčného návratu, hrou řízenou náhodou, avšak náhodou zcela nutnou. Narativních dat či informací je v průběhu vyprávění distribuováno spíše pomálu. Snímek jich v důsledku podává pouze tolik, kolik je nutné k uchování konzistentního vyprávění (konzistentním vyprávěním se přitom nemyslí logicky či kauzálně vystavěný narativ, nýbrž spíše tvar, u něhož divák ví nebo alespoň tuší, k čemu směřuje, nebo by měl směřovat). Jednotlivé obrazy se stávají spíše místem světla; prostorem, v němž snímek předkládá rozličné světelné impulsy a podněty. Způsob, jakým je zde exponováno světlo – tedy materialita filmového média samého – by se mohl stát předmětem řady analýz. My zde nyní pouze naznačíme několik motivů, jež ukazují právě tímto směrem.

Prosvětlenost obrazu se stále mění. Ve světlých pasážích snímek využívá přirozené světlo otevřeného světa; může se jednat o městské prostory, ale ještě častěji jsou scény zasazeny spíše do volné přírody. Tmavší sekvence jsou naopak situovány do potemnělých budov; v tomto případě snímek využívá šeré katedrály. Tato hra světla a stínu má přitom přímý vztah ke sledovanému tématu. Pokud postavy hledají pravdu či nekonečnou moudrost, tak světlé pasáže jako by jim otevíraly cestu, po níž by se mohly vydat; v jiných okamžicích jako by se šero a stín stávaly propastmi, do nichž veškeré pátrání či bádání nevyhnutelně ústí. V tomto kontextu není náhodou, že ony potemnělé prostory jsou nejčastěji katedrály, v nichž postavy předčítají či citují různé mystické či alchymistické formule. Právě v těchto místech se totiž běžnému smrtelníkovi zapovězená pravda skrývá. Volba a působení těchto prostor je v souladu s mystickým vyzněním filmu. Kdykoliv se vědění zdá být na dosah, tak nám proklouzne mezi slovy.

Němcův snímek konstantně – zejména v první polovině, kdy sebe sama určitým způsobem ustavuje –, a jakoby mimoděk obraz zaplňuje symboly vidění. Při záběrech na alchymistické dokumenty kamera simuluje brýle. Ve chvíli, kdy Michal přijme pozvání Ruby k cestě za pravdou, tak se dlouze zahledí do dalekohledu. Postavy velmi často nejsou těmi, kdo jednají, nýbrž těmi, kdo se dívají, sledují či pátrají; jinak řečeno jednání postav je spojeno s praxí vidění samotného. Když snímek zařazuje dokumentární záběry – například záznamy amerických vojáků –, tak je opět zobrazuje coby figury, které se rozhlížejí a dalekohledy sledují cosi v dáli. Všemi těmito způsoby se *Jméno kódu Rubín* vztahuje ke své ústřední myšlence. To, oč postavy usilují, to, co umožňuje film samotný coby médium, je svého druhu vidění a pozorování. Tato snaha vidět je zároveň analogií procesů získávání vědění.

Pokud je vidění něčím, co je umožněno či dokonce podmíněno světlem, tak *Jméno kódu Rubín* zcela systematicky exponuje různé způsoby či modality vidění. Již v úvodní sekvenci je zařazena montáž ohně a ohňostroje; tímto snímek může zdůrazňovat, že zdroje světla jsou různé: světlo může být nepoddajným živlem, ale rovněž tím, co je člověkem či technologií vytvářeno. Tato pasáž se pak stává pro práci Jana Němce velmi důležitou. Neexistují pouze přirozená a zdánlivě ostrá vidění skutečnosti; naše vidění je ve většině případů ovlivněno filtry či protézami, přes něž vnější svět nazíráme. Nikdy nevidíme přímo svět, nýbrž to, co nám tyto filtry ukazují; radikálnější heideggerovská technologická teze by mohla znít, že původní svět je technologií nikoli

zprostředkováván, nýbrž spíše zakrýván. Rovněž z toho důvodu se v Němcově snímku objevuje celá řada průhledů skrze další – typicky skleněnou – materialitu: postavy sledují svět skrze okna budov či auta. Tím posledním, co ve filmu *Jméno kódu Rubín* divák zahlédne, je prudká záře monitoru. V tomto okamžiku jako by zazněla depresivní zpráva: původní pravdy (původního světla či původního vidění) nikdy nedosáhneme. Vše, co můžeme vidět a poznat, bude vždy obrazem, který je konstruován bytostně technologicky. (V tomto kontextu je dobré si uvědomit, že v roce 1996, kdy byl snímek natočen, nebyly obrazovky počítačů v životě společnosti tak notoricky přítomné jako dnes.)

*Jméno Kódu Rubín* nereflektuje vidění a jeho materialitu (tedy světlo, které je zároveň materiální podmínkou kinematografického média) pouze prostřednictvím snímaných předmětů, objektů či inscenovaných akcí, tedy prostřednictvím reprezentací. Ke sledovanému problému odkazují rovněž samotné tvůrčí praktiky. Kamera se hýbe v bohatých variacích různých typů snímání. Při jízdách, švencích nebo rotacích jako by si snímek prohlížel prostory, do nichž je situován; jako by je ukazoval jako to, co má být nejen viděno, ale rovněž prohlíženo. V jiných okamžicích jsou naopak využívány dvojité expozice nebo stroboskopicky problikávající obraz; zde snímek ukazuje, že naše vidění není vždy jednoznačné a srozumitelné. Všechny tyto praxe se přitom značně rozmanitými způsoby opakovaně navracejí ke světlu a vidění coby podmínkám pravdy a vědění. Pokud byl styl snímku v době uvedení popisován jakožto výstřední a chaotický, tak při zohlednění materiálního paradigmatu se dílo může ukázat ve zcela opačném duchu. Tedy coby reflexe podmínek, které kinematografii umožňují, aby byla médiem vidění a vědění…

### ***Holka Ferrari Dino*: pravda není jedna**

Snímek *Holka Ferrari Dino* lze rozdělit na tři části. První z nich je reflexí natočení záběrů ze srpnové invaze v roce 1968 a následující manipulace s pořízeným materiálem; druhá je „promítnutí“ předmětných záběrů; třetí se vztahuje k dalším osudům materiálu; součástí je rovněž „titulkový“ prolog, jenž byl komentován v úvodu textu. Pro nás je nejzajímavější první pasáž, která je mentální rekonstrukcí Němcova prožitku během snímání invaze. Její působivost je založená na střetu epistemické hodnoty dvou mediálních režimů: obrazové složky a hlasového komentáře. *Holka Ferrari Dino* ve své první části ukazuje známá pražská místa, na kterých Němec pořídil

záznamy invaze; kromě nočních ulic se jedná zejména o prostory na nábřeží a před budovou Československého rozhlasu. Namluvený voice-over tehdejší události popisuje jako by probíhaly právě nyní; gramatická struktura vět je ryze manifestační: vidím, dělám, pokouším se… Zatímco obrazový materiál ukazuje přítomnost (rok 2009), hlasový záznam zprostředkovává minulost (21. 8. 1968). Když hlas mluví o bojích na nábřeží, které však v obraze ukazuje jako vyprázdněné, tak diváka zároveň pobízí k tomu, aby si do něj popisované děje sám vsadil; uvádí tak do hry jeho imaginaci. Pokud je namluvený hlas imitací[15] dokumentace, obrazový záznam získává roli fikce. Tímto krokem Němec inspirativně převrací známé opozice non-fikční kinematografie, ve kterých voice-over nejčastěji komentuje či doplňuje dokumentární záznam.

Vraťme se ještě krátce ke způsobu, jakým Gilles Deleuze charakterizoval epistemické režimy ve filosofii Michela Foucaulta. Na jednom místě uvádí: „Historie má podle Foucaulta v každé epoše určovat to, co lze vidět a co lze vypovídat.“[16]
V následujícím odstavci zmiňuje: „Primární je to, co lze vypovídat, právě proto mu viditelné oponuje svou vlastní formou, která může být určena…“[17] Dle předestřených postulátů jsou pravda či poznání vždy spojeny s něčím, co je viditelné, ale rovněž s tím, co je vypověditelné; podstatné je, že oba mody nejsou zaměnitelné, tedy jeden není redukovatelný na druhý či jeden není reprezentací druhého.

V úvodu snímku je vzpomenut výrok Němcova otce: „Tady ten materiál nemá žádnou cenu, musíš ho dostat ven, aby ho mohli lidé vidět.“ Tato věta, k níž se snímek vrací, spojuje vědění se světlem a viděním; svědectví má hodnotu pouze, pokud je někým viděno, pokud je vnímáno, pokud může zapůsobit – nikoliv samo o sobě. Ze snímku *Holka Ferrari Dino* lze ovšem vyvodit, že se s danou pozicí Jan Němec neztotožnil zcela. Ještě předtím, než ony záběry divákům nabídl, než jim je dal k vidění, tak zařadil sekvenci, v níž popsal svůj prožitek z natočení těchto záběrů. Tento postup v důsledku neznamená odmítnutí otcova názoru, nýbrž (zřejmě nevědomé, určitě však nepřiznané a nedeklarované) přihlášení se k Foucaultově tezi. Různá média vždy zprostředkovávají poznání různého druhu nebo typu; poznání nikdy není jedno. Tím, že Němec svůj hlas a záznam události oddělil, zamezil tomu, aby jedno médium překrylo druhé; hlasové a obrazové svědectví nechal působit samostatně. Platí-li, že existují různé mody poznání, tak zároveň platí, že neexistuje poznání jako cokoliv jednotného. Každé poznání je vždy zatíženo něčím, co je vůči němu vnější. Nelze se spolehnout na to, co vidíme; rovněž ale ani na to, co můžeme vyslechnout. Místo toho musíme

přistoupit na nutný zákon nebo předpoklad mnohosti. Identita jednoho je vždy nutně a bezvýhradně zatížena rupturou či narušením jiného. Řečeno s Deleuzovým Foucaultem: „Každá věta je navíc těhotná vším tím, co neříká, tím virtuálním nebo latentním obsahem, který multiplikuje její smysl…“[18]

Nabízí-li *Holka Ferrari Dino* svého druhu střet dokumentu a fikce, případně různých druhů poznání, tak *Jméno kódu Rubín* činí něco podobného. Přestože se postavy chovají, jako by byly v pohádce (vydávají se na cestu hledání tajemného grálu, během níž nacházejí zlatý poklad; jejich jednání je vášnivé, impulzivní, iracionální, poháněné dětskou zvídavostí), tak je děj zasazen do reálného či moderního světa. Navzdory tomu, že je divák přesvědčen, že sleduje fikční film, tak si musí v jeho průběhu klást otázku, proč jsou jeho součástí dokumentární záběry. Objasňují historické sekvence fikční snímek? Nebo fikce naopak osvětluje historii? Nebo naopak jedno vnáší nesoulad – svého druhu diferenci – do toho druhého. Oba snímky se v důsledku dobírají podobných pozic. To, co je nositelem poznání, to, co poznání zprostředkovává, je světlo, tedy materie samotného filmového média. *Jméno kódu Rubín* se dobírá mystické pointy, podle níž může přímý pohled do světla diváka zničit; život je možný pouze bez úplného poznání, protože v okamžiku, kdy onoho původního poznání dosáhneme, projdeme destrukcí. *Holka Ferrari Dino* se k podobným závěrům dopracuje jiným způsobem. Pokud se nám podaří zachránit světlo poznání (natočený film) a nabídnout ho k vidění (promítnout ho), tak i navzdory tomu se budeme muset smířit se skutečností, že naše poznání stále zůstane neúplné, nekompletní; narušené svým vnějškem, ne-poznáním, něčím, co zůstalo skryto, neviděno, odepřeno. Chápeme-li oba pozdní snímky Jana Němce coby mediální a materiální reflexi epistemických podmínek filmového média, tak je vhodné připomenout kontext, ze kterého režisér do tuzemské kinematografie vešel. Němec byl nedílnou součástí české nové vlny, která v reakci na předchozí dějinné období (v tuzemsku dominované socialistickým realismem padesátých let) do filmu vrátila důraz na pravdu; různá evropská novovlnná hnutí spojovala snaha oživit či dokonce ustavit vztah filmového obrazu a reálného světa. To neznamená, že by obrazy těchto snímků vypovídaly pravdu o světě. Znamená to spíše, že se samy staly určitými pravdami; součástí této pravdivosti pak byla sebe/reflexe toho, že v jejich pravdivosti bude vždy něco nepravdivého/fikčního. Tezí o nepřístupné pravdě (*Jméno kódu Rubín*) a neúplné pravdě (*Holka Ferrari Dino*) se pak Němec svými pozdními snímky vrátil k původnímu

novovlnnému východisku. K expozici pravdy, jejíž součástí je vždy cosi jiného než ona sama.

---

**Poznámky:**

[1] Snímek *Jméno kódu Rubín* měl premiéru 4. prosince 1996. Film distribuovaný společností Five Stars Entertaiment během dvě stě jedna projekcí zhlédlo necelých tři tisíce diváků. Jan Bernard a kol*., Jan Němec: Enfant terrible forever*. Praha: Akademie múzických umění v Praze 2016, s. 286.

[2] V tuzemském bádání se důraz na provázaná témata materiality a mediality objevuje čím dál častěji. Z posledních let lze zmínit např. následující mimořádně podnětné publikace: *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filosofie a teorie médií* (Praha: Academia 2016), *Za obrysy média: Literatura a medialita* (Praha: Nakladatelství Karolinum 2020) nebo *Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery* (Praha: Národní filmový Archiv – Filosofická fakulta UK v Praze – Master film 2016). Cílem našeho článku o dvojici filmů Jana Němce je rovněž pokusit se vstoupit do této probíhající debaty. Přestože text explicitně s výše zmíněnými pracemi v citacích nepracuje, tak je jim myšlenkově či ve zvolené perspektivě hodně dlužen, resp. je jimi paradigmaticky značně ovlivněn. Bude-li tedy čtenář za následujícími řádky rozpoznávat mediální myšlení např. Dietera Mersche, bude jeho instinkt správný. Pokud nikoliv, tak přesto Merschovy texty k hlubší kontextualizaci teoretického pozadí doporučujeme. Viz např. Dieter Mersch, *Epistemologie estetična*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2020.

[3] Snímek *Holka Ferrari Dino* prošel velmi omezenou distribucí. Během dvaceti dvou představení jej zhlédlo necelých šestnáct set diváků. Oficiálním distributorem byla společnost JFN.

[4] Jedná se o filmy *Krajina mého srdce* a *Toyen* z let 2004, resp. 2005.

[5] Autor tohoto textu na takové označení nikde nenarazil. Spíše jej nabízí k dalšímu zvážení.

[6] Gilles Deleuze, *Foucault*. Praha: Herrmann a synové 2003, s. 86.

[7] Jan Bernard a kol., c. d., s. 286.

[8] Tamtéž, s. 286.

[9] Tamtéž, s. 287. V této souvislosti lze zmínit, že *Jméno kódu Rubín* je prvním filmem, jejž Jan Němec natočil ve vlastní produkci.

[10] Z materiálů, které v knize o Janu Němcovi shromáždil Jan Bernard, vyplývá, že režisér o svém díle uvažoval v obou perspektivách. První verze scénáře dokonce vznikla již během Němcova exilového pobytu v USA a k realizaci byla nabídnuta produkční kanceláři Stevena Spielberga. Pokud chtěl Němec projekt realizovat v hollywoodských strukturách, tak o něm jen těžko mohl uvažovat jako o tzv. ne-diváckém. Rovněž když režisér výsledné dílo zpětně hodnotil, tak litoval, že se v něm diváka pokoušel vůbec oslovit. Kvůli tomu svůj snímek komentoval jako příliš konvenční, komerční, naplněný klišé. Jan Bernard a kol., c. d., s. 288.

[11] Zároveň je korektní doplnit, že snímek *Jméno kódu Rubín* se nedočkal bezvýhradně negativních reakcí. Jan Bernard zmiňuje např. mimořádně pozitivní stať Petra Marka a Milana Doinela, z textu až manifestační povahy cituje následující pasáž: „Film z kinosálů i z recenzí zmizel beze stopy lásky či nenávisti, ačkoliv byl tolik nabitý citem“. Pro dvojici kritiků bylo dílo mysteriózní dobrodružnou lovestory. Jan Bernard a kol., c. d., s. 287.

[12] Tyto záznamy zabírají z osmašedesáti minutové stopáže necelých šestnáct minut, tedy jen dílčí část.

[13] Jan Bernard a kol., c. d., s. 362.

[14] Gilles Deleuze, *Nietzsche a filosofie*. Praha: Herrmann a synové 2004, s. 51.

[15] Zde je třeba zdůraznit, že voice-over nepatří reálnému Janu Němcovi, ale jeho představiteli, Karlu Rodenovi.

[16] Gilles Deleuze, *Foucault*, s. 73.

[17] Tamtéž, s. 74.

[18] Tamtéž, s. 13.