BENJAMIN SLAVÍK / 11. 9. 2023

This time is out of joint. O překvapivém setkání Drahomíry Vihanové, Jacquese Derridy a Hamleta

Snímek *Pevnost* (1994) Drahomíry Vihanové již od prvního pohledu působí coby artefakt šedesátých let. Jako by šlo o další film např. Evalda Schorma; že odkaz k tomuto novovlnnému tvůrci není nahodilý, by mělo být ozřejměno dalším výkladem. Kompozice jsou stísněné. Postavy jsou vkládány do prostoru, v němž se jen stěží mohou pohybovat; jako by se nebylo ani kam ohlédnout či pohnout. Jednání charakterů nesleduje vytyčené cíle a záměry; k jejich trasování dokonce není pobízena ani divákova imaginace. Nevíme, co postavy dělají a proč. Těla ve filmu spíše bloumají v zacyklených kruzích; neustávající ztrácení se v těchto cyklech jako by postavám způsobovalo nevyhnutelnou existenciální závrať. Přestože divák sleduje samostatný příběh, tak tuší, že tento narativ je metaforou poměrů, které bylo možné vyjádřit pouze takto „nepřímo“ či „oklikou“. Snímek je působivý kafkovským způsobem: bloumání hrdinů v bludných kruzích je na jednu stranu depresivní, ale na stranu druhou je absurdnost situací, ve kterých se figury nacházejí, komická. Co jiného lze dělat, než se smát situaci, ve které se nacházíme? Když se postavy opijí, tak ne proto, že se chtějí bavit, nýbrž spíše proto, aby unikly stínům, které je za střízlivého stavu neustále provázejí. Rovněž sex představuje podobný eskapismus; nabízí možnost vytržení či izolování z času a prostoru, které jsou natolik tísnivé a utlačující. Když filmové postavy v televizním přenosu sledují rychlou – adrenalinovou – jízdu, tak se jedná o záběry z automobilových závodů, které skončí tragickou havárií a bojem o život. Postavy ve snímku *Pevnost* lehkou mysl a zábavu neznají. Jejich mysl je vždy zatěžkaná. Přitom se jedná o snímek devadesátých let.

Kdyby bylo dílo Drahomíry Vihanové skutečně natočeno v šedesátých letech, dost možná by se nakonec ztratilo ve výčtu dobových titulů: *O slavnosti a hostech* (r. Jan Němec, 1966), *Případ pro začínajícího kata* (r. Pavel Juráček, 1969)*, Každý den odvahu* (r. Evald Schorm, 1964) nebo *Ucho* (r. Karel Kachyňa, 1970); takový osud ostatně potkal jiný její film, *Zabitou neděli* z roku 1969. Informace, že *Pevnost* byla uvedena v roce 1994, mění situaci, resp. nutí klást jiné otázky. Pokud by měl snímek v šedesátých letech šanci být vnímán jako prozřetelný a působivý obraz/odraz dobových poměrů, tak v atmosféře devadesátých let byl přijat coby návrat do časů, do kterých se není důvod – minimálně ne takto – navracet. Proč opět vstupovat do depresivního světa dusivých podobenství, když naše stávající doba – první polovina devadesátých let – nabízí docela jiné výzvy?

Cílem následujícího textu je ovšem zpochybnit úvodní odstavec včetně jeho případných implikací. Pokusíme se ukázat, že vše je možná jinak. Naznačíme, že pokud snímek *Pevnost* působil jako archetypální práce šedesátých let, tak toto vnímání bylo slepé k jeho specifičnosti. Získat k této specifičnosti citlivost ale není úplně snadné. Strukturální interpretace *Pevnosti* – jak se pokusila nastínit úvodní pasáž – může vést k tomu, že film ve svém popisu zcela splyne s díly z jiného období; jeho strukturální, motivické a stylistické uspořádání totiž skutečně rámcově odpovídá tvorbě šedesátých let, případně sdílené představě o ní. Nejenže práce Vihanové nemusí být vnímána jako relikt minulosti, nýbrž při určitém filosofickém náhledu je možné ji prezentovat coby reflexi nikoliv konkrétních dějin, nýbrž dějin obecně, které jsou v této koncepci nelineární a s přerývavou strukturou. Pozadím takové konceptualizace jsou pro nás hauntologické úvahy Jacquese Derridy, jejichž základní tezi napišme již teď: Dějiny a čas se neubírají vpřed lineární křivkou; minulost je od budoucnosti neoddělitelná. Stále ji provází; straší ji jako přízrak. Hlavním vodítkem se stane Hamletovo prohlášení „This time is out of joint“, které francouzský filosof interpretoval coby tezi o vykloubeném či jinak narušeném čase. Dějinná přímka se odvíjí vždy jiným než „správným“ či „spravedlivým“ směrem. Důležité rovněž je, že *Hamleta* necituje pouze Derrida, ale jedna jeho věta zazní rovněž ve snímku Drahomíry Vihanové. Přestože tento souběh nemusí být explicitně zamýšlený, tak zároveň nemusí být zcela nepodstatný. Záměr tohoto textu je následující: poukázat ke skutečnosti, že *Pevnost* Vihanové je velmi blízká způsobu, jakým Derrida chápal Shakespearova *Hamleta*.

Hauntologie coby příležitost k přehodnocení dějin

Přestože se článek nezaměří na struktury, tak u nich ještě na okamžik setrvejme. Navzdory tomu, že jsou strukturální členění problematická, tak si jimi coby východiskem pomůžeme: Při sledování československé (případně dále české) tvorby se zdá být zřejmé, že jednotlivé dekády vždy náležely určitým filmovým typům. To znamená, že tvorbu konkrétního období – zejména při užití strukturalistické metody – lze traktovat prostřednictvím jasně vymezených stylistických řešení, významových motivů, žánrových typů nebo také přístupu k herectví.[1] Uvádíme-li, že taková členění jsou problematická, tak tím chceme říci, že dějinné zlomy se nedějí v konkrétních okamžicích, tj. nejsou snadno datovatelné. Nelze přesně říci, kdy se jedno období změnilo v období jiné. Dějiny spíše probíhají, stávají se, jak by řekli vitalisté či procesualisté; jejich epochy není možné vymezit přesnými hranicemi. Zlom se vždy určuje až ex-post prostřednictvím badatelského gesta, než že by byl obsažen v dějinách samých; vymezení dějinných zlomů či okamžiků je aktem násilí. Předestřenou dynamiku lze sledovat rovněž v dějinách umění včetně dějin kinematografických. Např. v jistých dílech velmi nesvobodné tuzemské kinematografie padesátých let lze sledovat předznamenání kulturní svobody šedesátých let; určená tendence ale platí také z druhé strany: Estetiku šedesátých let dost možná nelze oddělit od tvorby předchozí dekády, resp. stále platí, že v oněch „svobodnějších“ filmech coby přízraky straší „stíny“ předchozí dekády.

Zatímco první případ (předznamenání či anticipace budoucnosti) bývá v kulturních dějinách sledován zcela programově, tak onen druhý (přežívání minulosti ve zcela jiné budoucnosti) bývá naopak přehlížen. Poté, co minulost tzv. po/minula, se stává předmětem zkoumání budoucnost a její nové kvality; minulost se ztrácí, mizí v propasti dějin, bývá zapomínána. *Pevnost* Drahomíry Vihanové se zdá být inspirativní příležitostí ke zpochybnění takového předpokladu. Už proto, že „přítomnost“ tohoto filmu je de facto nevymezitelná; těžko říci, kdy a kde se odehrává… Přestože je tento text zaměřen pouze na jeden konkrétní snímek, tak jeho autor věří v širší potenciál takového projektu; zde předestřené hauntologické prizma může ukázat směr či vektor, jakým přepsat nebo alespoň reflektovat stávající dějiny (či sdílenou představu o nich). V důsledku nakonec existuje celá řada tuzemských děl, často děl v době svého uvedení odmítnutých, která by pod takovým náhledem mohla odhalit nikoliv nové, nýbrž doposud zastírané kvality. Projekt „hauntologických dějin“ tuzemské audiovize by tak mohl vést k nečekaným poznatkům, které by mohly být obohacující nejen pro post-

strukturalistický výzkum kinematografie, ale rovněž pro badatele mnohem konzervativnějšího rázu. To, k čemu hauntologie poukáže, pak lze, v některých případech, analyzovat jiným způsobem.

Užíváme-li výrazu „strašících přízraků“, tak nevolíme nahodilou metaforu či záměrně excesivní kritiku racionální metodologie a jazyka. Derridova kniha *Spectres de Marx* (1993)[2] klade následující otázky: Co by si nyní, v době, kdy konečně padly nesvobodné komunistické režimy, mělo myšlení počít s marxismem? Nepřišel právě nyní onen okamžik, kdy by měl být marxismus opět a zcela novými způsoby reflektován a diskutován?[3] Tvrdí-li Derrida, že Marx v nás stále přežívá, že je naší součástí, tak se nesnaží marxismus coby ideologii rehabilitovat či myšlenkově obnovit. Francouzský filosof spíše otevírá otázku „strašení“ a „přízraků“ v dějinách; přestože jsme se pokoušeli od minulosti oddělit a překonat ji, tak je stále naším stínem. V této souvislosti lze zmínit, že platnost této teze prokazuje rovněž tuzemské politické dění (nenáleží tedy pouze kulturním souvislostem…). V devadesátých letech v post-komunistických zemích docházelo k očekávanému a vytouženému importu západní kultury, politiky a obecně hodnot, ale stále zde, dle Derridy, marxismus přežíval, resp. coby přízrak strašil. Derridova teorie, příznačně pojmenována coby hauntologie, se stala vlivným – a především v poslední dekádě zhusta komentovaným, interpretovaným a dále rozvíjeným[4] – rámcem v uvažování o dějinách a kultuře. Stěžejní myšlenku celé debaty by bylo možné shrnout takto: Přestože žijeme v současnosti, tak tuto naší současnost stále straší či ve formě přízraku pronásleduje naše minulost; jejích přízraků se nemůžeme zmocnit nebo je uchopit, ale stále tu jsou, *nějak tu jsou*. Derridovou touhou je pak přistoupit k onomu přízraku; dotknout se toho unikavého, netělesného, obrazem, slovem či jinou formalizací nereprezentovatelného, ale určitým způsobem stále pociťovaného a působícího. Našim cílem bude ve vztahu k filmu Vihanové něco podobného. Je-li *Pevnost* ze strukturálního – ať stylistického, vypravěčského, nebo motivického – hlediska mechanickým reliktem, tak v hauntologické perspektivě se může ukázat coby mimořádně inspirativní reflexe dějinného vědomí. To, co nás zajímá, je ono jiné, to, co strukturním popisům uniká, ale stále *nějak působí*. Užitý výraz *nějak* přitom není příznakem stylistické ledabylosti, ale neuchopitelnosti tohoto působení.

Film o nemožnosti projít z minulosti do budoucnosti

Zůstaňme ještě na okamžik, s vědomím jejich problematičnosti, u ostrých strukturálních členění; nevnímejme je však jinak než jako pouze určité směry. Nejedná se o konečné charakterizování tvorby, nýbrž o naznačení vztahu kinematografie a společenských změn. Kultura devadesátých let bývá dominantně popisována jako gesto otevření budoucnosti: tomu novému, co do tuzemského prostoru přicházelo např. ze západního světa. Dobové snímky jsou živé, barevné, dravé, ukazují, jak se společnost pokoušela vyrovnat s novými impulsy, jak integrovala nové možnosti, jak žít, bavit se, přemýšlet, naložit se svým časem. Možná i proto tyto filmy mohou někdy působit tak trochu chaoticky; otázka, zda je jejich neuspořádanost „chybou“, nebo spíše odrazem dobového vědomí, snahou o nalézání nové jistoty v nejistém prostředí, by se mohla stát předmětem nějakého jiného článku. Danou společenskou tenzi, snahu adaptovat se na nové příležitosti, pak zastupují např. tituly *Dědictví aneb Kurvahošigutentág* (r. Věra Chytilová, 1992), *Nahota na prodej* (r. Vít Olmer, 1993), *Konec básníků v Čechách* (r. Dušan Klein, 1993) nebo *Playgirls I a II (*r. Vít Olmer. 1995). Ve všech zmíněných snímcích lze sledovat střet s novou dobou, s budoucností samotnou: Registrujeme v nich vynořování movitější společenské vrstvy, vstupování erotiky do veřejného prostoru, vznikání možnosti svobodného podnikání, proměnu lidských tužeb atd. Nová doba nepřinesla pouze nové motivy a témata, ale „zplodila“ rovněž nová těla.

Nic z výše uvedeného kinematografii předchozího období necharakterizovalo; v opačné perspektivě by spíše šlo tvrdit, že některými snímky osmdesátých let prostupovala úzkost z absence takové reality. Jako by postavy trpěly proto, že nemohou žít tímto způsobem. Není náhodou, že v tomto duchu by šlo číst filmy například Víta Olmera (*Co je vám doktore?* [1984], *Jako jed* [1985]). Situace postav na jednu stranu vyjadřovala frustraci či únavu, ale zároveň odkazovala k budoucnosti jakožto k onomu nepřítomnému a odepřenému. Situování filmů do „pasáže“ mezi minulostí a budoucností, jejich ideologická nezařaditelnost se ukazují být mimořádně přínosné. Dost možná se jedná o příklad oněch tuzemských snímků, jež čekají na nová „popsání“. Obecně vzato platí, že období „přicházejících změn“ nebo naopak „doznívajících starých poměrů“ patří nejen v tuzemské kinematografii k těm nejméně uspokojivě popsaným; popisováno bývá spíše ono „před“ nebo „po“. Důvod je následující: Způsob psaní dějin je stále až příliš podmíněn strukturálním či narativním principům. Cestu z nich by mohla otevřít kromě hauntologické revize např. dějinná

koncepce Siegfrieda Zielinského.[5]

Uvedený výčet filmů první poloviny devadesátých let, který by mohl být obsáhlejší, není nahodilý. Pokud byla *Pevnost* uvedena v roce 1994, tak všechny zmíněné snímky pocházejí buď z roku předchozího, nebo bezprostředně následujícího. Daný seznam tak reprezentuje prostředí, do něhož práce Drahomíry Vihanové vstupovala, případně s nímž se konfrontovala. Pokud je pro zmíněná díla typické, že se vyrovnávají s novými podmínkami a možnostmi života, které aktuální režim nabízel, tak snímek Vihanové naopak sleduje hrdinu, jenž je v minulosti zaseknut či uvězněn; protagonistovi *Pevnosti* je budoucnost v důsledku zcela odepřena. Nikdy se do ní nedostane. Kdykoliv se do ní pokusí „projít“, tak je „navrácen zpět“; čím častěji tento kruh opíše, tím hlubší je jeho existenciální vyčerpání. Jeho pohyb, jak bylo uvedeno již v úvodní části textu, je bloumáním v bludných kruzích; jako by byl, v duchu kafkovského hrdiny, bez hlubšího smyslu odesílán z jednoho místa na druhé. Je pouhým tulákem, nomádem, stále na cestě. Nikam nepatří; dokonce ani tam, kde se aktuálně nachází. Chybí na svém místě, jak by řekl Deleuzův Lacan. Není tam, kde je, resp. je tam, kde není. Vždy se přesouvá, stává se stínem vlastní ne/přítomnosti.[6]

Ono odepření budoucnosti souvisí rovněž s tím, že jen těžko lze jednání hrdiny popsat s ohledem na motivace či funkce: Co vůbec dělá? Proč to dělá? K čemu by jeho jednání vůbec mělo směřovat? Derridův hauntologický projekt byl charakterizován coby pronásledování přízraků; jako snaha o setkání se s nimi. Jak je uchopit, když nám vždy proklouznou mezi prsty, resp. slovy? Pokusme se tedy pochopit způsob, jakým francouzský filosof traktuje přízraky samotné, čím nebo kým vůbec jsou, či, jak se ptá sám Derrida, jakou jsou vlastně věcí. „Přízrak se stává věcí, kterou je obtížné pojmenovat: není ani duší ani tělem, je obojím, ale zároveň je tím jiným. (...) Je něčím, co neznáme: něčím, o čem nevíme, jak přesně jest, zda existuje právě takto, zda odpovídá jménu nebo esenci. Neznáme to: nikoliv kvůli naší ignoranci, ale protože tento ne-objekt, tato ne-přítomnost, již nenáleží žádnému vědění.“[7]

Je-li přízrak tím neuchopitelným, nepojmenovatelným a neovládnutelným, tak rovněž hlavní postava *Pevnosti* se setkává s přízraky. Povoláním je vodoměřič: Jak ale měřit vodu, když tato neustále plyne či uniká? Kdykoliv vykážete hodnoty měření, tak se stanou neplatnými, protože v daném místě již protekl další proud, který již nebyl změřen. Ještě větší nejistotu může vyvolat jeho jméno, resp. jméno, kterým je

oslovován. Je to Evald. Pokud postava v českém snímku, jež se zdá být podobenstvím nesvobodného režimu, nese jméno Evald, jen těžko si nevzpomenout na Evalda Schorma, jednoho z československých režisérů, jemuž komunistický režim znemožnil tvořit. Je figura *Pevnosti* jakýmkoliv Evaldem? Je Evald zcela nahodilým jménem? Nebo je tím známým Evaldem Schormem, či nakonec pouze jeho přízrakem? Derrida by pravděpodobně řekl, že je tím vším a zároveň ani jedním.

Když Jacques Derrida definuje přízraky, tak píše o tom, že přicházejí a odcházejí. Dále zmiňuje, že tento pohyb je zcela nekontrolovatelný a neovládnutelný; kdykoliv k němu dojde, tak nás zaskočí, překvapí či jinak zapůsobí.[8] Přízrak nás vždy nachází nepřipravené. Rovněž Evald v úvodu snímku přichází do neznámého města, aby jej v jeho závěru zase opustil. Nevíme, proč přišel, ani proč odchází. Nic podstatného nevykoná; nic důležitého se za dobu jeho pobytu v daném místě vlivem jeho jednání nezmění. Ale nějakým způsobem tu je, stejně jako nějakým způsobem tu po svém odchodu zůstane. Je přízrakem: bytím bez těla, bez duše, bez esence, ale stále *nějakým bytím*.

Všechny uvedené poznámky poukazují k neuchopitelnosti, prchavosti, pomíjivosti, a proto přízračnosti protagonisty *Pevnosti*. Takové pojetí hrdiny není nepodobné způsobu, jakým s postavami pracovaly kupříkladu snímky Alaina Robbe-Grilleta, jenž dokonce natočil jeden film v československé koprodukci a s československými tvůrci (*L'Home qui ment* [Muž, který lže, 1968]*)*. To, co však práci Vihanové a francouzského filmaře a spisovatele odlišuje, je zásadní otázka. Nejen divák, ale rovněž postavy se musejí ptát: Stalo se to vůbec? Nevnutila nám ty obrazy pouze naše paměť? Není to, co jsme celou dobu sledovali, pouze přízrak? Pokud však film české režisérky tuto otázku explicitně nevyřkne, neznamená to, že by jím neprostupovala nebo neumožňovala divákovi, aby si ji sám kladl. Chování hrdinů v *Pevnosti* se totiž v důsledku zdá něčím šílené, manické, posedlé, hamletovské. Jejich neracionálnost může otevírat hypotézu, že sledujeme příběh, jehož ontologie není zcela jednoznačně situována do dimenze přítomnosti či reality; je něčím mezi nimi, něčím jiným. Tento rozměr filmu je však ponechán spíše v pozadí, je zastřený, upozaděný, potlačený, ale stále přítomný. Zda nebyl rozvinut z toho důvodu, že by tuzemská kinematografie tak koncepčně náročný umělecký film neunesla, nebo proto, že takto o svém snímku Drahomíra Vihanová a její tým neuvažovali, není nakonec podstatné. Naším úkolem je pokusit se projevit vůči tomuto aspektu citlivost.

Film paranoidních přízraků

Knihou *Spectres de Marx*, v níž Derrida ustavil svůj hauntologický projekt, prostupuje coby přízrak Hamlet Williama Shakespeara: Francouzský filosof jej střídavě opouští, aby se k němu opět navracel; nikdy však jeho otázka není zcela vyřešena; Hamlet je vždy přítomen, ale nikdy zcela ovládnut, proto je přízrakem. Je-li Derrida fascinován Hamletovým prokletím času a osudu – tedy enigmatickým prohlášením o narušených, vymknutých a nespravedlivých dějinách – tak snímek Vihanové cituje kulturně mnohem častěji recyklovanou otázku o bytí či nebytí. Ač by se to mohlo zdát, tak nechceme tvrdit, že Vihanová v *Pevnosti* zfilmovala *Hamleta*, jak jej interpretoval Derrida. Tato interpretace v jejím filmu spíše přežívá jako přízrak. Těžko ji prokázat či uchopit, ale stále se navrací. Jediné, co můžeme, je sledovat styčné body či rezonance. Způsob, jakým se figury ve filmu *Pevnost* chovají, má daleko k realistické stylizaci. Snímek Vihanové je naopak naplněn mnoha scénami, v nichž jako by se zejména hlavní postava nacházela ve stavu těsně před fyzickým a duševním zhroucením či vyčerpáním. Film například obsahuje pasáž, v níž hlavní figura začne ničit vše kolem sebe. Způsob, jakým postavy „vystupují“ z reality – či představy o realitě – není spojen pouze s exaltovaným jednáním, ale rovněž s větami, které postavy vyslovují. Velmi často, rozhodně ne však vždy, mluví jako na divadle. Také proto myslíme na *Hamleta*.

Ke stavu, v jakém se postavy *Pevnosti* nacházejí, příznačně odkazuje následující poměrně nenápadná replika. „Závidím vám, pane Petrásku…“ / „Co? Že jsem blázen?“ Rozpoložení figur odpovídá již výše zmiňované pasáži či přechodu mezi dvěma stavy: postavy se nezdají být ani zdravé ani nemocné; tato pasáž, nerozhodnutelný přechod jednoho mezi druhým, je ekonomikou či dynamismem Derridova myšlení, v jeho pojetí nikdy nejsme „tím“ ani „tím“, protože jsme tím jiným mezi oběma póly. Nic explicitně zlého se jim neděje, ale zároveň je provází paranoia. Režim, v němž se snímek odehrává, nevytváří na postavy tlak; ty se ale navzdory tomu, že nečelí bezprostřednímu nebezpečí, chovají jako by žily ve válečném stavu. Snímek poměrně explicitně adaptuje afekt, který se objevoval jak ve fikčních, tak teoretických textech francouzského spisovatele a filosofa Maurice Blanchota: Není možné, abychom od dané věci byli dále, ale zároveň jí nemůžeme být ani blíže; je to stav, který je mimo nás, ale zároveň je usazen v našem nejhlubším nitru.[9] Podobné pocity zakouší rovněž Evald, když z dálky zaslechne výstřely. Přestože hlavní postava není bezprostředně ohrožena – s největší pravděpodobností se jednalo pouze o výstřely

myslivce nebo vojenského výcviku – propadá se do šílenství. Není ani bláznem, ale ani zcela příčetným člověkem: jako by se blížil Hamletovi, symbolu Derridovy diference, stavu fundamentální nerozhodnutelnosti.

Je-li hlavním emocionálním motivem *Pevnosti* paranoia, tak je tento pocit budován nejen velmi výraznými audiovizuálními pasážemi, ale rovněž replikami, které si postavy vyměňují. Když se protagonista pokouší v novém prostředí zorientovat, tak jiný muž směrem k němu pronese: „Dávejte si pozor na ty zmije, příteli". Při rozmluvě v kostele se faráře zvídavě zeptá: „Co po nás vlastně chtějí?" Ten mu odvětí: „Abychom na ně pořád mysleli. Lezou nám do duší." Nejen skrze obrazy, ale rovněž prostřednictvím dialogů je budována velmi působivá atmosféru strachu. Tento strach má také přízračnou či hauntologickou povahu: Postavy jsou pronásledovány něčím nehmatatelným či neuchopitelným. Přízrak, jenž je pronásleduje, tak získává zcela typicky derridovskou strukturu: Není přítomný, ale není ani nepřítomný; naopak se nachází ve svého druhu pasáži nebo přechodu mezi dvěma tradičními opozicemi. Vihanová se tak stává spiklenkyní Derridy v objevování působivých ne-prostorů mezi přítomným a nepřítomným, tj. v paranoie samotné.

***Hamlet* podle Derridy natočený Vihanovou**

Dějově se *Pevnost* otáčí ve zvláštních kruzích, cyklech či elipsách. Důležitým, neustále se navracejícím, ale různě se proměňujícím motivem je vztah hlavního hrdiny a policejních příslušníků. Jejich interakce nepochybně připomínají interakce známé z filmů, jež vznikaly v nesvobodných režimech; ústřední postava je zástupci režimu neustále pronásledována, kontrolována, omezována. Evald je strážníky v civilu několikrát odchycen zcela nečekaně a bezdůvodně. Když jej překvapí v maringotce, v níž přebývá, tak se jej ptají, proč je přívěs natočen jiným způsobem, než jak si to pamatovali z minulého setkání. „Otočil se snad svět, nebo pouze ten váš salónní vagón?" Kladení otázek, na které nelze odpovídat, charakterizuje stále přítomné střety Evalda a policistů. Do takto absurdních závěrů ústí většina výslechů, k nimž je hrdina donucován. Jsou to především tyto okamžiky, v nichž divák získává pocit, že se nachází v kafkovském světě.

Pokud jsme v úvodu textu odmítli tvrzení, že *Pevnost* představuje pouhou připomínku filmových podobenství šedesátých let natočenou v devadesátých letech, tak

v následující pasáži bude třeba snímek oddělit od identifikace s obdobím, jehož by mělo být spíše vyvanutým odleskem či odrazem. Jak již bylo zmíněno, rámcem, skrze který lze takové oddělení provést, je Derridova hauntologie. Toto oddělení ale v důsledku neznamená odtržení či vytyčení ostrých hranic, nýbrž je spíše prostoupením jednoho druhým. Pokud francouzský filosof tvrdí, že v každé přítomnosti coby přízrak straší minulost, tak ani snímek Vihanové není „filmem minulosti“, protože je v něm obsaženo cosi „pocházejícího z jiné doby“, něco, co by snímek šedesátých let nezahrnul, nebo minimálně ne ve zde přítomné podobě. Pokud jsme několikrát odkázali k faktu, že Derrida svůj hauntologický program prezentoval prostřednictvím vztahu Hamleta, přízraku a vývoje dějin, tak rovněž práce Vihanové má v sobě obsaženo cosi hamletovského. V *Pevnosti* se kromě několika předestřených analogií objevuje rovněž jedna zcela explicitní reference k *Hamletovi*, když jedna z postav pronese větu: „Hlídat či nehlídat – to jest být či nebýt.“ Tato věta není pouze hravou a provokativní aluzí, svého druhu normalizační či totalitární adaptací nejslavnější shakespearovské repliky, nýbrž otevírá prostor k dílu jako takovému. Zatímco ve snímcích šedesátých let působí na postavy „síly nesvobody“ velmi explicitním až fyzickým způsobem, tak ve filmu Vihanové z devadesátých let se tento explicitní nátlak proměňuje spíše v divadelní – nebojme se to říci – hamletovský spektákl. V *Pevnosti* vše probíhá „jakoby“, jako „představení“. Skutečnost, že jednotlivé postavy jsou spíše rolemi, které lze různě proměňovat, se odhaluje v několika scénách, v nichž jako by docházelo k záměně. Nejintenzivnější je s velkou pravděpodobností sekvence, v níž je Evald zaveden strážníkem do rozsáhlých sprchových prostor. V nich se obě figury – jako na divadelním jevišti – začínají honit, chvílemi jako by kolem sebe až tančily. V jeden okamžik začne Evald na strážníka křičet: „Hlídáš hovno, absolutní hovno“. V tomto momentě se tak onen útlak, onen vztah hrdiny a systému, odhalí coby divadelní představení, coby svého druhu spektákl. V tomto bodě divák může nazřít, že nejsou šedesátá léta, že nesedí v kině, ale naopak, že ve zcela jiném období, období svobodnějším, pozoruje divadelní představení „šedesátkového filmu“. Snímek, jenž divákovi vnutil představu, že je připomínkou šedesátých let, do sebe tímto způsobem vložil či integroval něco, co není součástí tohoto období. Film šedesátých let by jen těžko vůči nesvobodě zaujal takto explicitní pozici. Jednak proto, že by mu to režimní dramaturgie nedovolila, ale také proto, že tvůrci v daném období ještě od pocitu útlaku a omezování neměli tak výrazný obstup.

Zde sledování hauntologické povahy *Pevnosti* nekončí. Hamletova věta „This time is out of joint“ byla Jacquesem Derridou interpretována nejen coby prokletí a odsouzení času a dějin. Tím, že Hamlet tuto větu vyslovil, tak se dle francouzského filozofa zřekl své vlastní role: Sám odmítl, aby byl tím, kdo čas vrátí na jeho správnou „kolej“, kdo „opraví“ běh dějin, kdo spraví vykloubený čas.[10] Rovněž Evald sehraje v konečném vyznění do značné míry hamletovskou roli. Město, do něhož v úvodu snímku přišel, nakonec opouští. Jeho odchod lze vnímat také coby zřeknutí se role toho, kdo má „opravit tok času a dějin“; vše nechá za sebou, jako by neměl sílu v tom místě dále být a nést tak svůj úděl. Pokud je hlavní hrdina v závěru snímku zabit, tak to není proto, že by útlak přestal být pouze hrou či spektáklem, že by se stal explicitně fyzicky nebezpečným a skutečným, nýbrž proto, že se Evald vzdal své hamletovské role. Pokud napříč *Pevností* nevysloví onu kletbu „This time is out of joint“, tak jen proto, že se tato věta nad ním během celého filmu vznáší.

Literatura:

Maurice Blanchot, *Literární prostor*. Praha: Herrmann a synové 1999.

Gilles Deleuze, *Logika smyslu*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2013.

Jacques Derrida, *Specters of Marx*. New York: Routledge 1994.

Mark Fischer, *K-punk: výběr z textů*. Ostrava: Ostravská univerzita 2022.

Siegfried Zielinski, *...After the Media*. Minneapolis: Univocal Publishing 2013.

Siegfried Zielinski, *Audiovisioms: Cinema and Televisions as entr'actes*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1999.

Poznámky:

[1] Abychom hlavní text nezatěžovali zdlouhavým výčtem, tak jej naznačíme alespoň zde. Např. tvorba padesátých let traktovaná coby socialistický realismus byla v ostrém kontrastu k tvorbě let šedesátých, ať té, kterou prezentovali tvůrci nové vlny, či kontinuálně tvořící filmaři starších generací. Rovněž např. mezi tzv. normalizačními komediemi sedmdesátých a osmdesátých let by bylo možné vytyčit velmi

zřetelnou hranici.

[2] Kniha vyšla v roce 2011 ve slovenském překladu *Strašidlá Marxa*. Překlad Martina Kanovského si však vysloužil spíše kritické reakce. Proto není na místě jej doporučit.

[3] Jacques Derrida, *Specters of Marx*. New York: Routledge 1994, s. 38.

[4] V kultuře a publicistické či kritické praxi velký vliv získaly především texty Marka Fishera. V češtině je k dispozici např. kniha *Kapitalistický realismus* nebo výbor *K-punk: Výběr z textů*.

[5] Cennou – a stále nedostatečně zhodnocenou – alternativu v uvažování o kinematografických a audiovizuálních dějinách představují následující Zielinského publikace: *Audiovisions: Cinema and television as entr'actes* (Amsterdam: Amsterdam University Press 1999) a *...After the Media* (Minneapolis: Univocal Publishing 2013).

[6] Gilles Deleuze, *Logika smyslu*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2013, s. 47–52.

[7] Jacques Derrida, c. d., s. 5.

[8] Jacques Derrida, c. d., s. 11.

[9] Myšlení Maurice Blanchota bylo českému čtenáři zpřístupněno pouze v knize *Literární prostor* (Praha: Herrmann a synové 1999). Rovněž v ní se lze setkat s předestřeným motivem.

[10] Jacques Derrida, c. d., s. 24.