

Vztah mezi obrazy zla a filmem vůbec není jednoduchý a je ještě komplikovanější, jakmile do něho vstoupí historiografie. Zdálo by se totiž, že film by mohl být jedinečným pramenem historických informací. Nejen film dokumentární, který je schopen zachytit svou dobu s fotografickou věrností (viz „aktuality“ někdejších týdeníků), nejen film hraný, který lze rovněž chápat jako svědectví o mentalitě určité doby, ale právě tak i film zvaný amatérský. Je docela dobře možné, že epocha filmových dějin započala – příznačně právě obrazem zla – 22. listopadu 1963 ve 12.30: ani ne půlminutovým filmem Abrahama Zaprudera, jehož 486 okének zachytilo zavraždění Johna Fitzgeralda Kennedyho v texaském Dallasu. Dějiny už nejsou v knihách: odehrávají se před našima očima každý den a často už i v přímém přenose, jejich nejbohatším archivem je You Tube. Alespoň si to myslíme; jenže vzdor Zapruderovu filmu (a všemu, co následovalo počínaje Zprávou Warrenovy komise a filmem Olivera Stonea *JFK* prozatím konče) máme stále své pochybnosti ohledně toho, co se tenkrát vlastně stalo. Jediné, co je jisté, je právě jen obraz násilí a zla.

Řekneme-li, že film je v ještě větší míře než fotografie archiv minulých přítomností, je to tedy spíše výzva k úvaze než konstatování. V neposlední řadě i proto, že otázka *zobrazení zla* vede po hlubším zamyšlení k otázce další: je vůbec obraz zla možný?

Neboť mezi příklady, které v této souvislosti napadnou snad každého, bude jen sotva chybět Šoa Clauda Lanzmanna. Tedy dokument, který rozhodně nechce být dokumentem, a současně obraz-neobraz, protože zlo, jež je pro 20. století spojené se slovem *holokaust*, je zjevně nezobrazitelné. Otázka pouze zní, zda je tomu tak proto, že přeživší – právě proto, že přežili – mohou vydávat svědectví jen proto, že přímé zkušenosti s tím, o čem svědčí, unikli, anebo proto, že zlo jako ono samo, zlo v pravém slova smyslu zobrazeno být ze své podstaty nemůže. Lanzmann si byl zjevně vědom toho, že každá snaha o re-prezentaci holokaustu na základě historických, tak zvaných autentických dokumentů, by jeho obraz zla falzifikovala jako rekonstrukci, tedy jako fikci. Hrůza, kterou jeho film v divákovi vzbuzuje, pochází právě z toho, že přímí svědkové nemohli přežít, tedy plyne z nepřítomnosti „skutečného“ obrazu toho, co tento film víc jak devět hodin předvádí. Hrůza je najednou všude a nikde: třeba v záběru mnoha kolejnic směřujících k Osvětimi, které se všechny za nádražím spojí

do jediné tratě, jež branou v Birkenau vede do továrny na smrt. Nemožnost obrazu zla samého je nějak Lanzmannovou premisou, a sám uvádí, proč tomu tak je: „Kdyby snad nějakým zázrakem anebo z prosté obscennosti existoval film skutečně natočený v té době, film zachycující tři tisíce lidí umírajících v plynové komoře, myslím si, že by se na něj žádná lidská bytost nemohla dívat. Ani bych ho do svého filmu nedal. Raději bych ho zničil. Toto není viditelné. Nemůžete se na to dívat.“¹ A zlo neviděli ani ti, kdo ho měli před očima. Když Richard Glazar ve filmu líčí příjezd do tábora smrti, říká:

„Vlak potom pomalu odbočil z hlavní tratě a projížděl lesem. Když jsme se podívali ven – podařilo se nám totiž otevřít okno – jeden stařec v našem kupé zahlédl venku chlapce... a pošunky naznačil otázku: ‚Kde to jsme?‘ A ten kluk udělal takové divné gesto: Takhle (přejeďte si ukazováčkem po krku)...

Někdo z vás se ho zeptal?

Ne slovy, ale pomocí posunků jsme se ptali: ‚Co se tady děje?‘ A on udělal to gesto. Nějak takhle. Vlastně jsme mu nevěnovali pozornost. Nedovedli jsme si představit, co nám chce říci.“²

Odtud zcela zásadní otázka: přijmeme-li všechna omezení, jaký smysl obraz nezobrazitelného zla může vůbec mít? Informuje? Ukazuje? Pokud by ale takový obraz zlo skutečně dokázal ukázat, bylo by to k nevidění. Vydává-li tedy nějak o zlu své svědectví, není to žádná zpráva o zlu: víme až příliš dobře, že zlo se může ukázat všude tam, kde je člověk. Svědectví o zlu má spíše funkci apelu – a je pak lhostejné, zda jeho výzvu překládáme jako přikázání „nezabijes“, anebo jako konstatování „i to jsi ty“. Apeluje, aniž přímo ukazuje, protože přímo není co ukázat: zlo totiž není „něco“. Zlo je cosi, co pouze vychází najevo ve slovech a činech, zlo se pouze ztělesňuje v něčem jiném. Nemá vlastní tvář a vlastně nemá ani vlastní jméno; samo je nezobrazitelné, protože ono samo nijak nevypadá – a jeho přítomnost lze pouze připomínat, ukazovat jeho stopy. Avšak právě v tom je skutečný smysl obrazů zla – říkají, že zlo se ukazuje vždycky nějak, v něčem, skrze něco. Zlo je strašné proto, že musíme zápasit s jeho podobami, aniž se kdy můžeme pustit do křížku se zlem samým; zlo je všude tam, kde je člověk, jenž je schopen zlo manifestovat. Právě proto nespočívá smysl obrazů zla v tom, že by zlo zobrazovaly: připomínají jeho nezobrazitelnou přítomnost.

Film – snad právě proto, že v něm má i fikce vždy cosi z dokumentární věrnosti fotografie – je ovšem schopen evokovat zlo prostřednictvím obrazu způsobem jinde nedosažitelným. Alchymie filmové tvorby nikdy nemůže zcela zahladit moment *cinéma du réel*, dokonce často s efektem reality vědomě pracuje. Navíc je film velmi těsně spjat s fyzickou realitou člověka: zranění či bolest, kterou film předvádí, jakoby pociťujeme sami na sobě, a to i tehdy,

jestliže nám rozum říká, že je to trik, zvláštní efekt. Ať jakkoli je příběh silný, obraz fyzického a žitého těla ve filmu vždy do určité míry přesahuje hranice narativních a zobrazovacích konvencí. Což je zřejmě zejména tehdy, předvádí-li film násilí jako podobu zla. Avšak stále musíme mít na paměti: jsou to obrazy, které neukazují věc samu, nýbrž svědčí o přítomnosti toho, co nazýváme zlem, v tom, co máme před očima.

Jinak řečeno: každý obraz zla je poněkud riskantní, protože na hranici dvojnáčnosti, jež je téměř nepostřehnutelná, a proto je snadné zaměňovat strany. Obrazy zla evokují, ale to také znamená: fascinují jako obrazy něčeho neuchopitelného, mimo míru rozumu. Zlo je pak snadné estetizovat a vzápětí podřídit ideologické propagandě. Neboť každý obraz nezobrazitelného a pojmy neuchopitelného se stýká s estetikou vznešeného, oživuje mýtické myšlení, dotýká se archetypů.

Tuto druhou stranu obrazů zla dokládají zejména nacistické týdeníky po roce 1939 (*Blitzkrieg im Westen*) a pseudodokumentární filmy z téže doby (*Feuertaufe, Sieg im Westen*). Stačí zmínit jediný příznačný detail: zatímco jinak propaganda zacházela velmi obezřetně s počtem padlých na vlastní straně, v případě filmu *Sieg im Westen* je již v titulcích nepřehlédnutelné upozornění na padlé válečné reportéry. Heroismus smrti a oběti je pak rámcem, v němž se válka a zabíjení jeví jako služba a poslání – právě jako oběť ve jménu zápasu se zlem, které je všude tam, kde je nepřítel, jehož krutost je animální.

Právě proto je film nejen dokument dějin, nýbrž jako takový je i objektem širšího zkoumání.

Siegfried Kracauer, jeden ze zakladatelů nejen německé filmové teorie, chápal dějiny filmu jako nástroj kulturněkritické praxe, protože posláním filmové kritiky je odhalovat sociální představy a ideologie ukryté v průměrných filmech a těmito odhalenými čelit vlivu těchto filmů všude tam, kde je to nanejvýš nutné. Když musel odejít do amerického exilu, první téma, jemuž se zde věnoval, zvolil zcela v duchu tohoto kréda: propaganda a nacistický film. Jakmile získal stipendium Muzea moderního umění, přerostlo toto téma v jeho nejznámější knihu, jež se zabývá dějinami německého filmu od nejranějšího období do roku 1933; nazval ji zkratkou, která jasně naznačuje jeho vztah k tomuto materiálu: *Od Caligariho k Hitlerovi. Psychologické dějiny německého filmu*.³ Dějiny filmu jsou v tomto případě rekonstrukcí určité národní a historické mentality – právě té, která zrodila Hitlera. Filmový materiál (zejména z 20. a počátku 30. let) umožňuje pochopit Hitlerův vzestup, je důležitým pramenem prehistorie nacismu. Neboť filmy jsou viditelné hieroglyfy obtížně postřehnutelné dynamiky lidských vztahů.

Kracauerovy dějiny německého filmu lze jistě posuzovat různě. Jedno jim však nelze upřít: velice precizním způsobem analyzují imanentní podmínky, za

¹ Seminar with Claude Lanzmann 11 April 1990, in: Yale French Studies: Literature and the Ethical Question, 1991, č. 79, s. 99.

² Shoah. The Complete Text of the Film by Claude Lanzmann, New York, 1985, s. 34.

³ Siegfried KRACAUER, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films; anglická verze: From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press 1947, 5. vydání 1974. České vydání: *Dějiny německého filmu. Od Caligariho k Hitlerovi. Psychologické dějiny německého filmu* (skripta FAMU), Praha 1958.

nichž se obrazy zla mohou proměnit z varovného připomínání jeho přítomnosti v lidském světě v jeho skrytou propagaci. Síla filmu spočívá v tom, že se obrací k nesmírně širokému publiku, jeho riziko v tom, že je zrcadlem mentality tohoto širokého publika, a jeho nebezpečí pak v tom, že touto mentalitou dokáže manipulovat. A to už ani zdaleka nemusí platit jen o filmech Leni Riefenstahlové.

Jan Jaroš **Film ve službách
hnědé i rudé totality**

Za všechno mohou nepřítelé

Každý národ, potažmo státní útvar, má tendenci (a to nejen skrze své elity) hledat kořeny a současně se vymezovat vůči sousedům. Vytyčuje vzory, které vnímá jako prospěšné, ale rovněž varuje před vším, co je zapotřebí potírat jako škodlivé a ohrožující. Rád se odvolává na slavnou minulost, hrdinnou jak v úspěších, tak v utrpení – a v případech potřeby, v zájmu dodání ještě většího lesku, neváhá jednostranně zkreslovat, fabulovat, případně rovnou mystifikovat. To vše vytváří sebereflexi zrozenou jakoby různě pokřivovaným zrcadlem, vrhajícím takový obraz národní identity, s jakým by se nejspíše ztotožnil.

Tak se v průběhu 19. a 20. století pozvolna ustalovaly dva základní principy: vědomí dějinné návaznosti coby argumentu legalizujícího právě vládnoucí zřízení na jedné straně, a strašidlo dědičného, odvěkého nepřítele na straně druhé. V našem kontextu se tento cejch označující zlo, které zosobňuje ohrožení v nejširším smyslu tohoto slova, vztahuje především na Němce, ale také „odnárodnělé“ Židy, které v tradičním křesťanském smýšlení navíc tížila vina za ukřižování Ježíše; komunisté přidali „vykořisťovatelské třídy“, průběžně doplňované dalšími příměsemi – např. při uplatňování stalinské teorie o zostřování třídního boje přibývali skuteční i domnělí provinilci z vlastních řad.

U takto pojatého nepřítele, vymodelovaného bezmála jako postava z divadelního představení, nacházíme rysy v lecčems připomínající obětního beránka, jenž zástupně snímá naše vlastní hříchy. Každopádně příznačná, a to nejen pro období totalitních režimů, je vyhraněná polarizace tohoto hodnotového protikladu, nabývající absolutních kladných či záporných znamének.

Ve vyhrocených okamžicích, ať již je zavinila válka, hospodářská krize, či prostě jakýkoli pocit ohrožení, kdy vládnoucí moc vyžadovala deklarování sjednoceného, uniformního stanoviska, převážilo pranýřování nepřítele nad následováníhodnými vzory. Například – při ohlédnutí do nedávných českých dějin – jasně prosvítá, že při zmanipulovaných politických procesech s Horákovou či Slánským na počátku 50. let minulého století byly patrné tendence vybičovat veřejné mínění, vedle pocitů ochromujícího strachu se vynořovala nenávisťná davová hysterie, nápadně připomínající obdobné scény z Orwellova románu 1984. Že se vůbec nejedná o zdejší (případně totalitní) specifikum, dokládá svědectví jednoho vojenského kuchaře z Francie. V dokumentu *Jak se vaří dějiny*