

Články

FILM JAKO LABYRINT

O Orsonu Wellesovi a několika dalších

Petr Král
(Janu Štolbovi)

1. Objemy a síly

Vizuálně znamená film ve Wellesově pojetí především zacházení s objemy, nebo lépe jejich dramatizací. Odtud i důležitost „expresionistických“ her světla a stínů, zvláště přítomných – sugestivních – ve třech vrcholných dílech, jimž se tu chci věnovat: *Občan Kane* (1941), *Dáma ze Šanghaje* (1947), *Pan Arkadin* (1955). Přispívají-li tyto hry k obdivuhodné fyzické síle, již Welles dává svým záběrům, není to – jak by se mohlo zdát – tím, že zvýrazňují materii věcí. Těla, tváře a předměty jsou u Wellese téměř nerozlišeně hladké, čitelné a jakoby naleštěné, ne-li „panenské“; rozvržení černí a bělí – ve výběru komponent záběru i v jeho osvětlení – posiluje jejich přítomnost, aniž by jim dovolilo protrhnout ochrannou vrstvu, jíž se zdají pokryty.¹⁾

Scéna z *Dámy ze Šanghaje*, v níž se stojící hrdina střetá na pláži s trojicí bohatých zaměstnavatelů, s nimiž podnikl projížďku v jachtě a kteří jsou pohodlně usazeni v lehátkách, patří k vzácným chvílím, ve kterých si Welles všímá hmot a povrchů. V daném případě zdůrazňuje rozdílnost pletí: zatímco oba mužští společníci jsou pokryti potem, zároveň následkem horka a napětí stupňovaného dialogem, luxusní choť jednoho z nich, hraná Ritou Hayworth, zůstává perfektně nalíčena. Tak perfektně, že velký detail její tváře opřené o plátno lehátka, prostřihávaný soustavně mezi záběry tváří obou mužů, působí málem jako reklamní foto propagující kterýsi pudr... Výjimečná scéna nicméně jen potvrzuje pravidlo. Zdůraznil-li tu Welles hebkost legendární tváře a její kontrast s pletí mužů, bylo to méně pro ni samu než pro postoj, jehož je fasádou. Božská Rita, jak se ukáže vzápětí, je ve skutečnosti ze všech tří bohatých kořistníků nejdravější. Spíš než o její krásu svědčí v dialogu její neposkvrněná pleť o jejím sebeovládání.

Scéna je v tomto smyslu jen další ilustrací obecnějšího principu: to, co Wellesovy filmy zdůrazňují (a „oslavují“) u objemů – u lidských těl stejně jako u věcí – není tak jejich hmota jako jejich energie a jejich „úderná síla“ ve vztahu k jiným, konkurenčním objemům. Bohatství Wellesových záběrů odráží především napětí mezi jejich komponentami: větší nebo menší razantnost, s níž se těla a věci vpisují do sítě vztahů, jejíž jsou součástí.

1) Wellesův *Dotek zla* představuje v režisérově díle významnou výjimku: všechny postavy, a zejména ten mohutný objem, jímž je sám filmař – v tomto filmu už značně obtloustlý – jsou neholené, vrásčité, hojně se potí. Sama excesivní povaha tohoto důrazu na povrchy a textury nicméně podtrhuje jeho výjimečnost – jakkoli je u Wellise excesivní všechno. A i tady převažuje nad dalšími složkami filmu modelování objemů kamerou, světly a stíny, spolu s tvarováním prostoru prostřednictvím objemů, jak o něm mluvím dál.

Zdůrazňuje to rovněž kompozice záběrů. Věci a postavy si střídavě doslova kradou nejvýhodnější pozici v prostoru (ve vztahu k divákům), přičemž konkurenční objemy odsouvají tím lépe do pozadí, že Welles běžně užívá širokých, perspektivu zdůrazňujících objektivů. I milostný vztah je tak u něj především vzájemný poměr sil. Zatímco například Sternberg každou konfrontaci mezi mužem a ženou tak erotizuje, že ji mění v symbolický milostný akt – hrou osvětlení a pohledů zatemňující a „zdvojsmyslnující“ význam pronášených slov –, Welles točí nejintimnější scény jako souboje. Kde je u Sternberga vzájemná fascinace konfrontací takřka nehybných partnerů, u Wellese se projevuje výhradně dynamicky: přemísťováním postav – ať je skutečné nebo zprostředkované pohybem kamery – při němž se každý snaží vůči druhému o lepší obchvat.

Vztahy mezi postavami tak samy tvarují a utvářejí prostor, měnící se v přímé závislosti na jejich vlastních změnách: na příklad když v *Dámě ze Šanghaje* po tom, co jeden ze šéfů sdělí Wellesovi svůj úmysl zaplatit mu za svou vlastní vraždu, kamera o kus povystoupí a doslova tak před Wellesem – i před námi – otevře zející propast, pohledem do hlubiny, u které oba stojí. Nejmocnější postavou tu – stejně jako jinde – je jistě ten, kdo poroučí kameře: Welles-režisér. To hlavně on sám nepřestává hloubit a zkoumat prostor prostřednictvím těl herců – včetně Wellese-protagonisty – i prostřednictvím dalších objemů, které ostatně svým hnětením prostoru sám spoluvytváří.

Před každý charakteristický záběr, kde se v prostoru na sebe vrství dva, tři nebo několik objemů, je tak třeba v popředí připočíst vrstvu navíc: vrstvu pohledu, který záběr vytvořil a suverénně rozvrhl. Když se v *Panu Arkadinovi* holohlavý narkoman na pokraji nervového zhroucení přivine k dvojici železných paland a jeho hlava – zatímco ruce horečně mnou jednu z tyčí železné konstrukce – se začne zmítat před „vyšetřovatelem“ v pozadí (jehož otázky vyvedly muže z míry), fyzický dopad záběru má přinejmenším dvě příčiny: chování postavy (náhlost její reakce, ruka svírající tyč) a energii, již tomuto chování dal režisér, zejména úhlem pohledu a překrytím těla vyšetřovatele narkomanovou lebkou.

To, že je skutečnost v záběru přítomná se vzácnou naléhavostí, přitom neznamena, že Welles sám před ní ustoupil do pozadí. Jeho osobitý způsob zkoumání světa, v němž André Bazin viděl hlavně hluboký respekt k realitě, vyjadřuje ve skutečnosti jak tento respekt, tak dobyvačný a sebejistý exhibicionismus. Přes svou mnohovrstevnost, své rozvržení do různých prostorových plánů, nám Wellesovy záběry – ať dlouhé, nebo krátké – předávají bohatství světa v kondenzované a zjevně aranžované podobě. Stejně jako u hrdiny *Občana Kanea* je tu respekt ke skutečnosti úzce spjat s jejím znásilněním.

Poměr sil mezi protagonisty je dokonce málem jedinou formou jejich existence. Mimo „mocenské“ vztahy mezi nimi je jejich identita nejistá, ne-li čistě pomyslná – natolik, že se mění s každou novou relací, do níž vstupují. Touž optiku konečně vyjadřuje už forma postupně líčeného pátrání, jež určuje celého *Pana Arkadina* a zčásti též *Občana Kanea*. Arkadinova identita se ztrácí v nepřehledném „puzzlu“, k němuž každý nový svědek přidává svou výpověď novou, ostatní víceméně popírající element. Hrdina *Občana Kanea* se na konci filmu dokonce zdá měnit identitu při každém novém zvratu dramatické krize, již prochází jeho vztah k ženě: scénu, v níž se před ní tyčí v rozlehlé hale jako černá silueta na bílém pozadí, vystřídá vzápětí jiná, kde se nám zjeví bílý



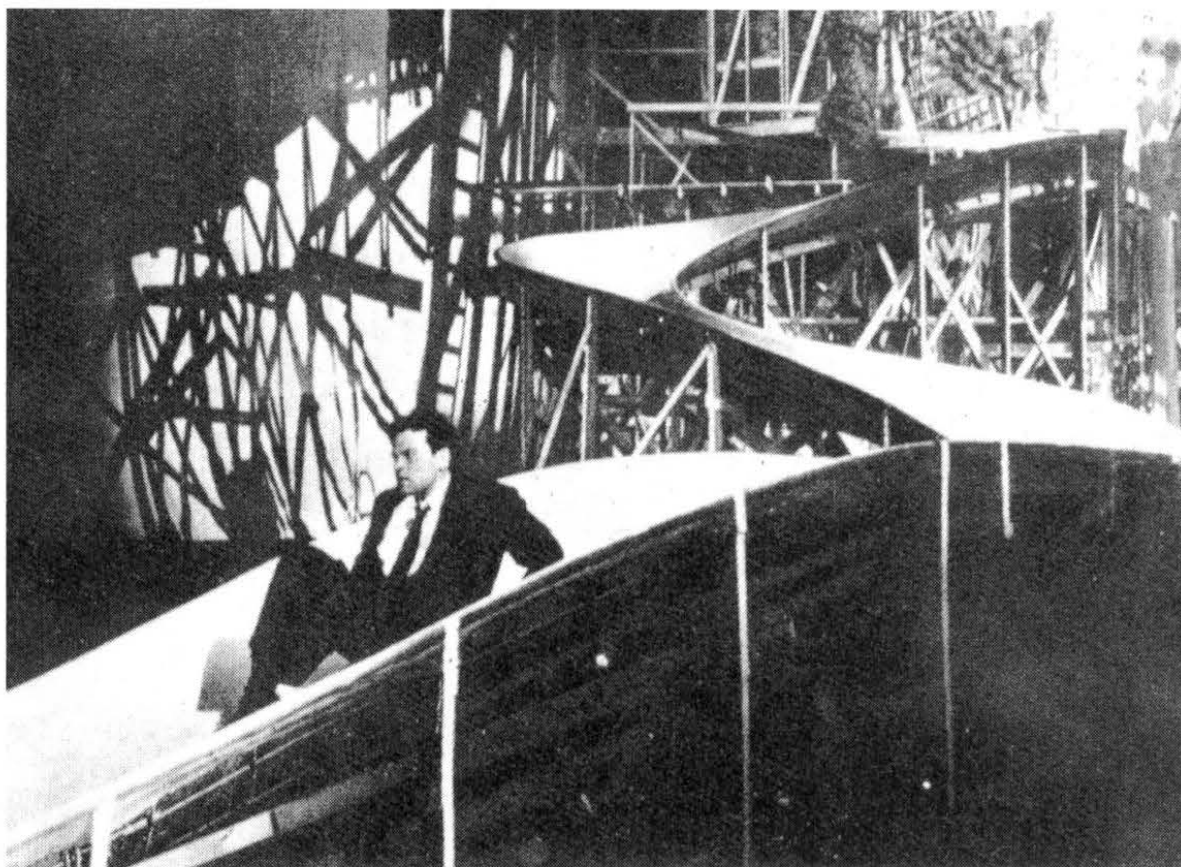
Expresivní hry světél a stínů stírají u Wellese hmotnost věcí a zároveň, dramatisaci vztahů mezi postavami, zvyšují fyzickou sílu záběrů.
(Občan Kane; O. Welles, 1941)

proti černé stěně. I tady jako by přitom navíc pozbyval postupně substance, až konečně zmizí úplně za jediným enigmatickým znamením: Rosebud²⁾.

V *Dámě ze Šanghaje* jako by Welles podobně zviditelněl samu síť, již jeho protagonisté svými vztahy tvoří a která jediná jim zároveň s místem, jež v ní zaujímají, dává identitu. Černobílé šrafy stínů a světél, které se ve filmu neustále kladou na hladký povrch věcí – jakoby náhradou za chybějící texturu – nejsou bez příbuznosti s určitými konkrétními formami: stejně jako prasklina na předním skle auta po osudném neštěstí jedné z postav má stín, který v závěru zalehne hrdinu – hned po vstupu – v pouťovém bludišti, tvar (velké) pavučiny. Pavučinu dokonce připomínají i pruhy na obleku prokurátora ve scéně ze soudní síně, kde hrdinovi hrozí, že přijde o život (nebo aspoň o jeho podstatnou část). Není už odtud daleko ani ke Kafkovi a k jeho vizi světa co všudypřítomné pasti nebo univerzálního spiknutí³⁾. Je pravda, že gigantický stín by byl výmluvný i jako pouhé zvětšené „echo“ praskliny na předním skle. Celistvost podobně chybí Wellesovu světu samu, jako by praskal účinkem trvalého napětí, jež v něm vládne. Praskal nebo se aspoň dělil na nesčetné fasety, jako na jednotlivé „příhrádky“ labyrintu.

2) Toto postupné mizení zhmotňují v průběhu filmu i neustálé změny Wellesovy masky.

3) V *Panu Arkadinovi* se zdá celý svět pod kontrolou zároveň vševědoucí a (takřka) neviditelné titulní postavy: viz scénu z úvodu, v níž vyšetřovatel, opouštějící Arkadinův zámek s jeho dcerou, nad sebou za listím stromů objeví soukromé detektivy, kteří ho tajně pozorují z oken.



*Svět jako labyrint a past, kafkovská pavučina líčená na jedince anonymním, ale všudypřítomným spiknutím.
(Dáma ze Šanghaje; O. Welles, 1947)*

2. Trhlina a tajemství

Pohyblivý labyrint jistě připomíná většina filmů, už jenom rozstříháním scén a akcí do jednotlivých záběrů. Gesta, dekorace, situace na sebe zároveň navazují a obývají zvláštní přihrádky, oddělené změnami záběrů a jejich úhlů jako hůře či lépe doléhajícími veřejemi nebo jako skleněnými stěnami a hranami. U Wellese je nicméně tato přirozená vlastnost montáže záměrně – a „nepřiměřeně“ – zdůrazněna, až se stává novou kvalitou. Slavné záběry-sekvence, často mimořádně dlouhé, se v režisérových filmech střídají s ostře stříhanými, zlomkovitými a trhanými (kaleidoskopickými) pasážemi, kde se líčení děje tak zrychluje – a „zploštuje“ –, že splývá s prostým sledem obrazů.

Ve třech filmech, jimiž se zabýváme, je ostatně tento princip doveden až k nejisté oscilaci mezi klasickým líčením děje a jeho téměř dokumentárním shrnutím, kde jednotlivé obrazy jsou jen archivní materiál, nabývající plného smyslu až komentářem, jemuž slouží za ilustraci. V *Občanu Kaneovi* i v *Dámě ze Šanghaje* je významená část filmu věnována sérii „flash-backů“ tlumočících minulý děj, v prvním snímku navíc přímo prezentovaných jako „film ve filmu“, což jim dává jaksi dvojnásob fantomatický charakter. *Pan Arkadin* je pojat jako mozaika zlomků přímo v námětu; postupná setkání vyšetřovatele a jednotlivých svědků, která mají osvětlit identitu záhadného Arkadina, jsou zároveň návštěvy v různých přihrádkách labyrintu. Jednota děje ustupuje rozmani-



*Tajemný puzzle světa skládaný na způsob koláže z kontrastních,
barvitě nesourodých postav a osudů.
(Pan Arkadin; O. Welles, 1955)*

tosti, stejně jako vztahy postav v jednotlivých prostorách působí kontrastně i jednotlivá místa, jimiž děj prochází, a scény, jež se tu odehrávají. Montáž a střih, vcelku i v jednotlivých detailech, splývají s koláží, ve smyslu výmluvné – a provokativní – srážky „vzdálených reálií“: tak (na úrovni detailu) když na závratný nájezd kamery na zadní světla nákladního auta naváže v *Dámě ze Šanghaje* záběr ruky tisknoucí horečně knoflík domácího zvonku⁴⁾.

Závěr téhož filmu, jak známo, je podobně celý vystavěn na motivu tříštění, nedílně vizuálního a dramatického. Mezi dvěma sousedními záběry i uvnitř každého z nich se – prostřednictvím zrcadel pouťového bludiště – množí hrany a trhliny štěpící postavy na desítky druhých „já“ a rozprostírající je před námi do nedohledna jako třpytivé karty. Podobně je tomu ostatně i v závěru *Občana Kanea*, kde hrdina vycházející ze zámku míjí na chodbě zrcadla, v nichž se k němu přidávají řady nesčetných dvojníků.

Tak jako jinde v režisérově díle tu příčinou tříštění – a tím, co se jím odhaluje – nejsou jen konflikty postav nebo rozporných osobností, které je obývají. Film se rovněž stal labyrintem, aby osvětlil bohatství světa. Spolu s předěly mezi záběry a vizemi násobí Welles i vzorky objektů, dekorací, bytostí, které svět nabízí, jako by chtěl vzdát poctu

4) Welles tu konfrontuje dvě simultánní akce: automobilovou nehodu hrdiny a jeho znepokojivého šéfa, pátrání Rity Hayworth po tělesném strážci, jehož mrtvé tělo, zatímco na něj zvoní, už vychládá v kuchyni na dlaždičkách.

jejich různorodosti. Doprostřed soudního stání v *Dámě ze Šanghaje* tak zařadí zvláštní záběr jen proto, aby ukázal dva Číňany komentující vzrušeně proces ve svém jazyce: důvtipný způsob, jak zároveň ohlásit následující sekvenci, v níž hrdinka navštíví čínskou čtvrť, a alespoň načrtnout vzrušující cestu napříč rozličností ras...

Pan Arkadin bude mimo jiné i uskutečněním této cesty v rozsahu celého filmu. Dřív než dají odpověď na otázku Arkadinovy identity, vyšetřovatelovy návštěvy u jednotlivých svědků, u všech těch více méně podivných, exotických, barvitých i omšelých (ne-li zkračovaných) postav, tlumočí Wellesovu zvědavost vůči skutečnosti a světu. Od krotitele blech po bývalou nevěstku, která se stala ženou generála, od holandského starožitníka v županu a se sítkou na vlasy po vagabunda, jenž nosí buřinku a má rád husí játra, skrze ně Welles dává průchod své zálibě ve zvláštních osudech a hlavně své slabosti pro jistou Evropu, pro daleké Prahy a Varšavy – a snad i Krakovy a Rigy – jejichž půvab (a stesk) se s jejich nepokojnou, toulavou populací paradoxně rozšířil po celém světě. Každý ze svědků, většinou exulantů jako Arkadin, je ostatně sám opravdová koláž národností a kultur; jejich původ už v nich příznačně přežívá jen jako vzpomínka, ozvěna rozšiřující jejich přítomnost o prostor nepřítomného.

Tím, že se snaží odhalit Arkadinovo tajemství, tak vyšetřovatel zjevuje samo tajemství světa. Lépe: tím, jak v průběhu pátrání spojují různé zlomky světa, před námi Welles i jeho vyšetřovatel toto tajemství přímo **vytvářejí**. Koláž jako by už jen nenadálým spojením dvou „vzdálených skutečností“ dávala vzniknout neznámé realitě, co syntéze obou svých komponent. Jak na sebe vzájemně vrhají neobvyklé světlo, předávají si tyto komponenty zvláštní intenzitu a smysl, díky nimž se náhle zdá podivuhodná skutečnost vůbec.

Welles násobící jednotlivé „fasety“ svého světa i předěly mezi nimi obohacuje věci o totéž mysteriózní záření. Nesejde na tom, že samy o sobě jsou jednotlivé zlomky puzzle – vyprávění jednotlivých svědků – spíš banální, na hranici pouhých literárních kliše; sama tato konvenční patina se rozpouští v jejich množství, přecházet od jednoho k druhému, opouštět Holandsko pro Mexiko a bývalého světáka v domácím oděvu pro mužika s bradkou, otvírajícího doširoka oko za velikou lupou (majitel blešího cirkusu), znamená unikat díky rozmanitosti lidí a věcí jejich společné všednosti. I hůl, která před námi vyvstane v několikadílném zrcadle na konci *Dámy ze Šanghaje*, na nás tolik nepůsobí tím, že ohlašuje nečekaný příchod Ritina muže, jako tou nečekanou konfrontací dvou objektů: ponuré siluety hole a ledově zářících faset zrcadla, kde se mnohonásobně odráží. I když hůl patří jen banální postavě bohatého a žárlivého manžela a zrcadlo je součástí obyčejné pouťové atrakce, vzájemné setkání jejich banalitu smazává, kdyby pouze chvilkovým zábleskem.

Welles ostatně jako by podobně čekal od filmu, že jej učiní tajemným pro něj samého. Chuť uniknout vlastnímu osudu do tajemství, jež nečekaně nabýváme ve vlastních očích, je aspoň jedním ze základních témat dvou vrcholných snímků, *Občana Kanea* a *Pana Arkadina*. Arkadinovo záhadné pátrání po sobě samém má jen zdánlivě za cíl jej odhalit a složit tak puzzle, jehož existenci film postupně zjevuje. Ve skutečnosti jsou tu všechna zlomkovitá svědectví jen proto, aby ověřila životnost legend, jež o sobě uvedl do oběhu Arkadin sám a které jej měly proměnit v mytickou postavu. Úspěch vyšetřovatele, jenž za mýtem a jeho mlhavými obrysy objeví osud stejně konkrétní a konečný – stejně limitovaný – jako jiné, tak pro jeho zaměstnavatele znamená fatální neúspěch.

Vysvětluje to i Arkadinovo zdánlivě záhadné zmizení na konci filmu: hrdina se díky němu jen znovu rozpouští v prázdnu, jež jeho mytický zjev ukrýval a jež je jeho jediným tajemstvím. Arkadin, ztělesněný samotným Wellesem, tu zároveň tlumočí režisérovu situaci ve vztahu k vlastnímu umění. Když pátráním po sobě pověřuje jiného a zároveň jeho šetření sleduje zblízka, je rovněž Wellesem uvádějícím na plátno své vlastní představy a nakonec i vlastní osobu. Nenabízí tvorba jediný uspokojivý způsob, jak se spatřit v neznámé podobě, prostřednictvím objektu (díla), jenž zároveň svého tvůrce odráží a vzdaluje jej jemu samému? Třeba opět jen na krátký okamžik sblížení dvou vzdálených reálií (vizí)?

Princip labyrintu lze u Wellese *de facto* rozeznat na dvou různých rovinách: tematické (nebo nepřímou symbolické) a „čistě“ vizuální (bezprostředně znamenající). Jakožto téma je přítomen zejména skrze „fasety“, jimiž jsou vzájemné vztahy postav a kde se jejich identita neustále mění podle toho, kdo je jejich protějškem (či, v Arkadinově případě, podle toho, který svědek o něm vypovídá); početnost protějšků a „setkání“ sama tu je přitom zárukou tajemství. Vizuálně evokují Wellesovy filmy labyrint stejně svou strukturou (do mozaiky roztržštěné vyprávění i montáž) jako vlastní režii. V *Občanu Kaneovi* nevyplývá dojem labyrintu jen z komplexnosti „hloubkových“, několikavrstevných záběrů, ale rovněž z pojetí dekorací. Dlouhé chodby Kaneova zámku se tak v závěru před námi otvírají jako vrty nebo trhliny, vedoucí pohled napříč překrývajícími se – a vzájemně propojenými – „příhrádkami“ až do středu bludiště: například v panoramatickém záběru, který nám po odchodu Kaneovy ženy umožní spatřit hrdinovu drobnou postavu zcela v pozadí scény, na konci dlouhé řady dveří, a jež bez přechodu vystřídá hrdinův velký detail.

Střed bludiště je jisté i tady prázdný. Jako postavy nemají tajemství mimo svá vzájemná střetnutí, nemají ho mimo své navrstvení a propojení ani příhrádky bludiště. Forma toho labyrintu okvětních plátků, jímž je růže, je i jeho jedinou „duší“. Kaneovo tajné zaklínadlo, proslulé „Rosebud“ napsané na jeho dětské saně, tlumočí podobně jen nostalgii po ráji rodného domu, z něž byl kdysi brutálně vypuzen. Znovu spíš banalita než hlubinný význam; nebo lépe neuspokojení a absence, nezaplňené prázdno podobné jiným a které nečeká na konci cesty jako to, čeho se lze zmocnit a co je třeba dobýt, ale je naopak u pramene tajemství – tajemství života i díla – jako příčina, z níž se zrodilo. Neexistuje poklad k objevení; jen prázdný a cizí prostor světa, jež se zas a zas pokoušíme zabydlet.

Čím hloub se hroužíme do labyrintu *Občana Kanea*, tím víc se ostatně jeho stěny rozeskupují a dovolují tomuto prostoru, aby sem vnikal. Vyšetřování, jež začalo jako pouhá (pseudo)dokumentární montáž plošných záběrů, vytvářející iluzi tajemství množstvím střihů, ústí do stále rozměrnějších a celistvějších rozloh, prostorových stejně jako časových; předěly mezi obrazy zároveň ustupují konfrontaci různých skutečností v rámci téhož záběru, nebo aspoň téže sekvence. I po labyrintu samém zbyde dokonce na závěr jen prázdná rozloha: holá dekorace velkého sálu v Xanadu, Kaneově pohádkovém sídle, odkud navždy zmizeli jak majitel, tak bohatství dekorací, které sídlo plnily a z nichž jsou napříště pouhé kulisy, složené jedny vedle druhých, svorně a nerozlišeně, v anonymních bednách.



*Dramatický konflikt tělesných objemů nesený údernou silou,
s níž spolu bojují o místo před kamerou a podmaňují si jeden druhý.
(Občan Kane; O. Welles, 1941)*

3. Vyjít

Veškerý film ve skutečnosti osciluje mezi těmi dvěma póly: tvorbou roztržitého, „labyrintického“ časoprostoru a více méně plynulým, nelomeným dobýváním časoprostoru „reálného“. Různé způsoby, jak dát času a prostoru dýchat, jak je stlačit, rozštěpit nebo rozšířit, pomíchat, sladit a postavit proti sobě, jsou jistě natolik bohaté, že je nelze uzavřít do jedné schematické formule. Už jen úvodní sekvence *Pana Arkadina* tu může posloužit výmluvným příkladem. Zevnitř prostorného dvora v ní vidíme přicházet z daleka neznámého muže, který míří přímo k nám; komentář zároveň v několika větách shrnuje pátrání, jemuž se po léta věnuje v různých metropolích světa. Prostor, jímž muž prochází, tak splývá s časovou rozlohou jeho minulosti; míří k nám zároveň napříč městem a minulými léty. Ve chvíli, kdy vchází do dvora, se však od něj kamera rychle vzdaluje a nechává muže v průjezdu, měnícím se současně ve vchod do zámku, jenž se přesouvá k pravému rohu plátna a ztrácí se v noční tmě. Zároveň se tak vracíme do minulosti a vydáváme se na pouť chodbami labyrintu...

Nakolik je labyrintická roztržitost spjata přímo s podstatou filmu – to znamená nakolik tu je vždy přítomen střih a s ním i setkání různorodých fakt (obrazů) –, natolik je film vůbec krajním, privilegovaným prostředkem umožňujícím vykoupit skutečnost z banality a proměnit každodennost v tajemství. Osobně jsem aspoň plně prožil slast z filmu jen díky snímkům, kde byla jeho přirozená různorodost zvýrazněna, významně využita,

ILUMINACE

Petr Král: Film jako labyrint



Arkadin je i Wellesem-demiurgem, uvádějícím na plátno vlastní představy i osobu z touhy spatřit sama sebe v neznámé podobě: jako tajemného cizince.
(Pan Arkadin; O. Welles, 1955)

a stala se součástí sdělení; filmy odehrávající se v jediné dekoraci budí předem mé podezření (přes komplexnost, již do nich může vnést střih), filmy složené z dlouhých záběrů-sekvencí, jakkoli nevylučují vnitřní pestrost, jsou pro mne jen vzácně něčím víc než siláckým kouskem. Přivedla-li mne do biografu naděje, byla to naděje, že mi filmy dovolí listovat světem jako zázračnou obrázkovou knihou a do nedohledna tak prodlouží zvědavost, kterou ve mně budí.

Film se v tomto ohledu jistě nepřestal vyvíjet, a s ním i naše myšlení. „Archetypální“ labyrinty, jimž se kdysi podobal, wellesovský Zrcadlový palác nebo přísnější a neúprosnější sídla Fritze Langa, sestavená celá z průhledných, ale ostrými hranami oddělených pastí, jsou už jen orientační body na dalekém obzoru. Na jejich místě zato vyvstaly ambivalentnější konstrukce. Ne tolik u Kubricka, jehož labyrinty jsou příliš demonstrativní – včetně pozoruhodného *Shiningu* – než aby mýtus opravdu rozvíjely (a ne pouze ilustrovaly), jako u jiných; na příklad u Truffauta, který v Renoirově duchu pojímá většinu svých filmů jako „unanimistické“ sondy do mnohvrstevné každodennosti, kde neustále přecházíme od jednoho osobního osudu (a z jednoho políčka bludiště) k druhému – a v nichž hlavní roli, spíš než některá z postav, hraje sama různorodost bytostí a věcí (viz zejména *Ukradené polibky* a *Americkou noc*). V bludišti, které tyto filmy skládají, co koláž různorodých fakt (spíš než událostí), jejíž labyrintickou povahu zdůrazňuje i komplexnost montáže a pohybů kamery, je poesie

zároveň rozptýlená a všudypřítomná; třebaže postavy tudy jen proplouvají, jako bludné střely bez cíle a bez osudovosti, jejich dráhu lemují četná překvapení.

U Felliniho, od *Cabiriiných nocí* po *Romu*, se rozmanitost světa jeví rovnou jako spása; kamera bez ustání opouštějící postavy pro jejich okolí – ať lidské nebo jen věcné – se pokouší překonat jejich samotu a učinit je součástí celku, jenž jejich existenci dává poesii právě svou rozmanitostí. Rozbití příběhu na epizody přirozeně doplňuje „přetékání“ výjevů ze scény do zákulisí a trvalé sblížování hlavních postav s vedlejšími: vzpomeňme na slavnou scénu hypnózy z *Cabiriiných nocí*, kde se v pozadí klidně líčí v lóži neznámá tanečnice, zatímco hrdinka na jevišti před námi prožívá své osudné psychodrama. Nabyli-li tu labyrint na průzračnosti, natolik, nakolik zde spojení mezi jevy jsou významnější než to, co je rozděluje (a střih sám ustupuje „vnitřní“ montáži v rámci téhož prostoru), zůstává nicméně Fellini jeho zajatcem. Jediné možné přesažení banality, jak si povšiml Gérard Legrand⁵⁾, pro něj tkví ještě nejspíš v podívané samé: ve vlastním fascinovaném, voyerském pohledu na „spektákl“ světa, jenž je sice schopen obemknout jeho celek, režiséra však před ním zároveň přibíjí k zemi.

Monte Hellman nám v pozoruhodném *Dvoupásovém asfaltu* (1971) předkládá v jistém smyslu pravý opak: pohled na labyrint, jehož prostory dělí silné zdi, jenž je však zároveň prázdný. Jakkoli rigorózní jsou v něm montáž a střih, rozvržení akcí a rytmů, ukazuje film jenom míjení času napříč málo významnými gesty; tajemství tu není v iluzi hloubky sugerované kontrastními vjemy a jejich vzájemnými předěly, ale tkví naopak v osudné průzračnosti všeho, přijaté konečně jako sám jeho zdroj. Wim Wendersovi tu pak bude stačit navázat, aby z labyrintu definitivně vyšel. Různorodost světa už u něj splývá s jeho jednotou; gesta herců ji zjevují v rámci téhož časoprostoru sceleného lhostejností (nebo lépe ledabylostí), jež jim je společná, je pozorným přitakáním nerozlišenému proudu událostí, jak je přináší život, syčeným právě vědomím jeho prázdna. Jiskra, kterou tu a tam zažehne setkání dvou bytostí nebo věcí, je spíš než smysl pouhá šance, již lze stejně využít jako propást. Šed' světa, otvíraná kdysi ostrými řezy břitvou, vsákla nanovo své jizvy; labyrint a tajemství, tak jako na začátku, jsou opět všude a nikde.

Uzavřel se další kruh.

Původní – francouzská – verze této stati vyšla pod názvem *Le film comme labyrinthe. Orson Welles et quelques autres* v časopise *Positif* (červen 1982, č. 256, s. 29 – 33).

Petr Král (1941)

Absolvent FAMU a University v Nanterre, od roku 1968 žil v Paříži. Léta byl členem redakce časopisu *Positif*; filmu, kromě řady článků a studií, věnoval tři knihy: sborník *Karel Teige a film* (Praha 1966) a dva svazky o filmové grotesce, *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème* (Groteska čili Morálka šlehačkového dortu, 1984) a *Les Burlesques ou Parade des somnambules* (Komici čili Přehlídka náměsíčných, 1986). Oba vyšly v pařížském nakladatelství Stock.

(Adresa: Počernická 7, 100 00 Praha 10 – Strašnice)

5) V režisérově „medailonku“ z knihy *Cinéma*, Stock, Paříž 1979.

ILUMINACE

Petr Král: Film jako labyrint

Citované filmy:

Americká noc (La nuit américaine; François Truffaut, 1973), *Cabiriiny noci* (Le notti di Cabiria; Federico Fellini, 1957), *Dáma ze Šanghaje* (The Lady from Shanghai; Orson Welles, 1948), *Dotek zla* (Touch of Evil; Orson Welles, 1958), *Dvoupásový asfalt* (Two-Lane Blacktop; Monte Hellman, 1971), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Pan Arkadin* (Mr. Arkadin; Orson Welles, 1955), *Roma* (Roma; Federico Fellini, 1972), *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), *Ukradené polibky* (Les baisers volés; François Truffaut, 1968).

S U M M A R Y

FILM AS A LABYRINTH

Petr Král

This article is based on an analysis of Orson Welles's three masterpieces, *Citizen Kane*, *The Lady from Shanghai* and *Mr. Arkadin*, which are used to exemplify a specific cinematic embodiment of the labyrinth. The author of the article finds the motif in the scenarios of these pictures as well as in their director's concept of scenes and montage.

At the scenario level in Welles's films, the network of the relationships between the characters is labyrinthine. The characters seem to lack their own identities except in their clashes with each other, where they appear differently each time, according to the person with whom they are confronted. In this respect, *Mr. Arkadin* is quite exemplary: there, the portrait of the title character is put together gradually, with the individual witnesses' statements as a starting point. Moreover, Welles' direction emphasizes this variability by its dynamism: in front of the camera, the individual characters' bodies continuously „steal“ the most advantageous position with regard to the audience; they overlap and eclipse each other as if they were triumphing. At the same time, the tension produced in this way shatters the set design and montage of the movie, transforming its visual structure into numerous facets, whose accumulation seems to be symptomatic, among other things, of Welles's need to give the world more secrets than it possesses in reality. The confrontation of heterogeneous fragments with each other acts in the same manner as in a collage, where the unexpected combination of two real facts produces a third, „different“, reality.

Film is a privileged instrument of a secret, to the extent to which it is always cut into shots. In its conclusion, the article hints at the ways in which film art was used in this respect by other important filmmakers, especially Fellini, Truffaut, Monte Hellman and Wim Wenders. The more the concept of films as labyrinthine formulas has developed to the present, the less romantic it has become; at last, this concept has led to a new discovery - and acceptance - of the fateful **transparency** of the world.

Translated by Miloš Veselý