

která odmítla víru v prostou korespondenci mezi lidským vnímáním a tím, co je „vně“. Modernímu filmu se sám film stává jedinou veličinou, k níž se může vztahovat. Postmoderní film se pak zakládá na citování moderní sebereferečnosti. To, co bylo pro modernu problémem a krizovým momentem, představuje pro postmodernu jen předmět nezávazné hry.

Zmínku si zaslouží také studie Kathariny Sykorové: Sykorová, profesorka dějin umění v Bochumi, se k filmu dostává velkou oklikou. Východiskovým bodem je pro ni dnes už málo známý estetický termín *paragone* (italsky „srovnání, podobnost“). Označovala se tak vzájemná soutěž, střetání mezi uměními, vedoucí k jejich sebevymezení, k pokusům o stanovení jejich hierarchie a v souvislosti s tím charakteru jejich vztahu ke skutečnosti (determinovaného protikladem *imitatio – inventio*); pochopitelně se s tím spojoval akcent na sebereflexi. Po důkladném výkladu o situaci v malířství se autorka snaží hledat (ovšem už na ploše značně menší) analogické projevy sebevymezení v oblasti filmu (reflexe vlastní povahy ve vztahu k jiným, „starším“ médiím, reflexe vlastní konstrukce reality a fikce, srovnávání „oka“ kamery a lidského oka).

Obě uvedené německé publikace jsou tak nesporně podnětným čtením pro každého, kdo se zajímá o problematiku sebereflexivnosti, a samozřejmě i pro toho, kdo sleduje současné trendy myšlení o filmu.

Petr Mareš

Příběh Wendersova pohledu

Wim Wenders: *Dech andělů. Výbor z kritik, esejů a rozhovorů.*

Aurora, Praha 1996, náklad 2 000 výtisků, cena 175 Kč.

„To vše znamená, že filmy visí na povrchu věcí,“ cituje třiačtyřicetiletý Wim Wenders filmového teoretika Kracauera v jedné ze svých prvních kritik na Nekesův film *Kelek*. Z řady citací, provázejících kritické juvenilie pozdějšího režiséra, které téměř výlučně pocházejí z oblíbených rockových (rock'n'rollových) písní, je snad jediná tato vybrána z historie myšlení o filmu. Přes tento zjevný nepoměr můžeme Wima Wenderse označit mimo jiné za svébytného filmového myslitele.

Z Wendersových kritik, esejů a rozhovorů, tak jak nám je předkládá výbor *Dech andělů*, ovšem plyne, že autorovo psaní je neoddělitelnou součástí končízního celku, jehož těžiště nelze přesně lokalizovat. Nespočívá totiž výslovně ani v „dělání“ filmů, ani v přemýšlení nad nimi. Pokoušet se tento celek rozčlenit na teorii a praxi je stejně pošetilé jako v jeho filmech preparovat obsah od formy. Film ve Wendersově pohledu (jeho klíčové slovo) má také co do činění s tím, co autor označuje jako film imaginární (stať *Dějiny imaginárního filmu*, s. 130 – 132), jímž můžeme rozumět jakousi zónu, z níž filmy vyrůstají; kromě děl dokončených tam patří také ty filmy, které z nej-různějších důvodů nevznikly a zůstaly v zárodku, v mysli autorů či na papíře scenáristů. Tím to však nekončí: do Wendersova pojmání celku přirozeně patří způsob, jakým je film prezentován, stejně jako to, jak a v jakých podmínkách ho divák přijímá, teprve v jeho hlavě se (dobrý) film poskládá dohromady a skrze obraz a příběh se protne citový a myšlenkový svět autora se světem divákovým. Ale ani zde není film hotov, což demonstruje článek *Pro Ingmara Bergmana (ne o něm)* (s. 128 – 129), kde Wenders popisuje proměnlivou a rozporuplnou historii vlastní

recepce Bergmanových filmů. Lze se ptát – a Wendersovy stati a rozhovory k tomu čtenáře-diváka nenuceně vedou –, kde začíná a kde končí film, jaký je rozdíl mezi kinematografií a filmem, a dojít až k otázce nejzákladnější: co je to vlastně film?

Z některých stran výboru dýchne na čtenáře dojem, že právě tato podstatná otázka musí zůstat otevřená, sluší se na ni s určitostí neodpovědět, jelikož právě jen na pozadí této otevřenosti, tak charakteristické pro jednotný celek Wendersovy tvorby, se lze nadít skutečných zážitků, autorských dobrodružství a diváckých překvapení. V takto pojímaném dobrodružství jménem film není možné obejít autorovo soukromí, kniha je v tomto směru bohatá na osobní reálie, z nichž vzchází ilustrativní popis cesty jednoho autora. Zvláště informativně cenné jsou režisérovy rozhovory a doplňující doslov překladatele Milana Doinela. Především se však Wenders nezděráhá mluvit o svých snech, konkrétně o *Americkém snu* (s. 71 – 104), o tom, co znamenala Amerika a její mýty pro mladíka z rodiny lékaře, ročník 1945, který v poválečném Německu nenašel následovánímhodný vzor, a proto se mu jím stala právě Amerika. Její obraz v něm, stejně jako v celé jeho generaci, formovaly především filmy a rock'n'roll.

V rozhovoru s Tajou Gutovou (*Vnímání pohybu*, s. 163 – 182) Wenders stvrzuje, že rock'n'roll skutečně vyprostil z osamění celou jednu generaci, dokonce právě z této „hudby novodobých barbarů“ přeskočila jiskra, která v této generaci zažehla vlastní tvořivost.

Americký sen, sen o zemi svobodných obrazů, jaké mladý Wenders nalézal ve filmech Johna Forda a Nicholase Raye, podstatně ovlivnil první etapu jeho díla, jež kromě toho stojí i ve znamení rock'n'rollu, vlastních malířských pokusů a ostentativního míjení se s tradicí filmového establishmentu. Jeho první kritiky, vznikající v letech 1968 – 1970, potvrzují příslušnost ke škole „filmových senzibilistů“, jakési alternativě k oficiálnímu proudu, jež měla své centrum na mnichovské filmové škole. Wenders píše zpočátku jen o experimentálních filmech, horuje pro odpsychologizování a povrch věcí se skrytou vášnivostí neproklamovaného manifestu.

Později v rozhovoru s Gutovou mluví o morálce, které se jako pisatel držel: psát co nejvíce o svých pocitech, vylíčit svou diváckou zkušenost a vyvarovat se vnucování názorů, dokonce i jejich samotnému prezentování. Z dnešního pohledu vyhlízejí tyto kritiky nesrozumitelně, jako svérázný zápis zvláštního synestetického plynutí, se zřetelem k vizuální stránce, s častými asociacemi k hudbě, jež jako by někdy nabývala vrchu. K proniknutí do ducha takového psaní je potřeba spíše sympatie a naladění na stejné vlnu než intelektuálního úsilí.

Vlohu senzibilisty Wenders dále rozvíjel ve své „praktické“ filmařské činnosti. V komentářích k vlastním filmům a jejich vzniku (*Le souffle de l'Ange*, s. 133 – 160) je zřetelná autorova snaha přistupovat od počátku k námětu (je-li jaký) oproštěn od všech koncepcí (často jen s jakýmsi estetickým vzorem), někdy dokonce bez scénáře, vydán okolnostem, jako citlivé médium, které tvoří film pouhým pohledem. Typická je pro to věta v komentáři k filmu *Paříž, Texas*. Wenders říká: „Chtěli jsme se vystavit krajině.“

Ty své filmy, které byly předem příliš promyšlené a připravené, považuje režisér za fiasko. Pozvání do Hollywoodu a několikaletá práce v docela odlišném kulturním a producerském systému, jakkoli Wenders po Hollywoodu toužil, způsobily nakonec vystřízlivění z jeho amerického snu. Po depresivní hollywoodské zkušenosti (vlastně ještě v jejím rámci) s filmem *Hammett*, kdy drsný producent F. F. Coppola donutil senzibila Wenderse připravit předběžnou animovanou verzi, přišel na svět ve všech směrech odlišný *Stav věcí* jako opět „otevřený film“, ponurá diagnóza filmového umění a stavu obrazů. *Stav věcí* (1981) lze chápat jako zlomový film přibližující Wenderse k jeho evropským kořenům, se kterým souběžně proběhlo filmařovo přimknutí se k evropské autorské kinematografii. Ruku v ruce s tím šel i nečekaný pocit silnější národní či spíše jazykové identity a touha po letech znovu natočit německý film, kterým bude *Nebe nad Berlínem*...

Z několika míst knihy můžeme odečíst Wendersův rozporuplný vztah k domovu, hledání domova je spodním tématem většiny jeho filmů, a nutno dodat, tématem zřejmě doživotním. Wenders, bytostný režisér *road movies*, z něho odvozuje spřízněnost s jiným režisérem-bezdomovcem Nicholasem Rayem, ale Wendersovo (a původně Murnauovo) „I'm at home nowhere“ přestává částečně platit, jakmile vstoupíme do jeho domény, a tou je nutná kinematografická podmínka – pohled. Lze-li Wendersovu knihu a tvorbu redukovat do nějakého pojmu, pak je to právě **pohled**. Můžeme je číst jako příběh autorova vidění. Stopy jeho příběhu nacházíme na každé straně a také v každém Wendersově filmu.

V *Tokyo-Ga* (s. 122 – 127), jednom z režisérových filmových deníků, je příznačná scéna. Wenders, který konfrontuje současnou japonskou metropoli s představou, již o ní nabyt z filmů uctívaného učitele Jasudžiróa Ozua, nafilmuje jeden a tentýž objekt – úzkou ulici – dvěma způsoby: jednou tak, jak je zvyklý, a podruhé tak, jak by ji natáčel Ozu v „jeho“ ohniskové vzdálenosti za jinak totožných parametrů. „Nabízel se jiný obraz, obraz, který už nepatřil mně,“ shrnuje výsledek experimentu režisér. Je to právě pohled, který vtiskuje světu řád a jednotu, a ten režisér Wenders v Tokiu hledá. Ale obrazy mají nejen svého původce, ale i svou dobu. Je třeba nalézt obrazy, které by odpovídaly stavu současné civilizace, říká krajan Werner Herzog ve Wendersově filmovém deníku z uchvátaného Tokia. Wenders ty své pohledy hledá se stejnou umanutostí jako kolega-světoběžník, neváhá se pro ně vydat třeba až na konec světa, ale současně mu jde o to, aby jeho pohledy a příběhy mohl divák sdílet.

V dobrém smyslu osvětářskou stránkou jeho psaní, poselstvím jeho knihy, je ona filmová didaktika, „zraková hygiena“, jak říká Doinel v doslovu. Způsob, jakým nahlízet na věci, aby byly vidět. Způsob, jak odložit všechny koncepty, zrakové předsudky, ideové klapky, zatemňující, předem hotové „názory“.

Teprve tady začneme rozumět péči, s níž Wenders v roce 1970 podrobně popisuje „didaktický příběh“ od Françoise Truffauta *Divoké dítě*. A celý tento aspekt může v našich očích vrhnout nové světlo na Wendersovu tvorbu, například na scénu, kdy Peter Falk tušenému andělovi Ganzoyi u stánku s občerstvením názorně ukazuje, že je-li zima, je člověku příjemné mnout si ruce.

Wenders filmy rozlišuje na ty, které oči zalepují, a ty, které oči otevírají. Pokud lze to samé říci o knihách, pak *Dech andělů* patří jednoznačně mezi ty druhé. Také díky inspirativnímu doslovu, z něhož přes nepříliš optimisticky viděný stav věcí vane vstřícnost compaňera.

Radovan Suk