

*Dvojpohled***Pronásledování a zavraždění Jean-Paula Marata
neboli film a platónská fenomenologie**

Ať už se díváme na Brookovo PRONÁSLEDOVÁNÍ A ZAVRAŽDĚNÍ JEAN-PAULA MARATA JAK BYLO PŘEDVEDENO CHOVANCI ÚTULKU V CHARENTONU V REŽII MARKÝZE DE SADE (MARAT/SADE) z jakékoli strany, je každá interpretace zjevně podřízena otázce zcela zásadní, kterou je třeba klást na prvním místě. Lze ji formulovat velmi jednoduše: čím se vlastně Brookovo filmové zpracování liší od divadelní inscenace Weissova dramatu (ať už byl jejím režisérem sám Peter Brook, anebo někdo jiný)?

Z této formulace samé již plyne, že otázka je složitější, než by se na první pohled mohlo zdát. Co je vlastně „zfilmováno“? Brookova původní berlínská inscenace z roku 1964 (a film by pak byl jen jakoby „dokumentem“ Brookovy divadelní praxe)? A kdo je režisérem: Brook divadelník, Brook filmař – anebo markýz de Sade? Nesmíme totiž zapomenout, že ani Sade nebyl bez zkušeností s divadlem; jeho nejznámější hra *Oxtiern, ou les Malheurs du libertinage* měla dokonce v roce 1791 premiéru v Paříži a Weissovo *Pronásledování* dává markýzovi vystoupit právě jako režisérovi. To je historicky věrná role, neboť například Gilbert Lely o Sadově pobytu v ústavu Charenton-Saint-Maurice (v němž Sade v roce 1814 zemřel) říká: „Dík vlídnému pochopení ředitele blázince, pana de Coulmier, směl markýz de Sade až do roku 1808 pořádat divadelní představení, na něž se sjížděla nejelegantnější pařížská společnost“, a i to je třeba v interpretaci respektovat. Stejně jako mnoho jiných faktů: Peter Brook je divadelní i filmový režisér (natočil třeba PÁNA MUCH či ŽEBRÁCKOU OPERU) a divadelní hry Petera Weisse jsou zase zjevně ovlivněny nejen jeho raným zájmem o výtvarnou koláž, nýbrž stejně tak i jeho ranými dokumentárními a experimentálními filmy. Rovněž tak není zanedbatelné, že píše-li Peter Brook o divadle, uchyluje se často k „filmovému“ vidění divadla, a to i tehdy, analyzuje-li Shakespeara: „Shakespeare užíval téže základní jednotky, kterou máme k dispozici my – jednotky několika málo hodin veřejného času. Do tohoto klenutí promítal vteřinu za vteřinou spoustu živého a neuvěřitelně bohatého materiálu“ (*Prázdný prostor*).

Ona výchozí otázka není nepřipadná tím spíše, že film PRONÁSLEDOVÁNÍ A ZAVRAŽDĚNÍ JEAN-PAULA MARATA divadelní prostor vůbec nezakrývá, nýbrž explicitně s ním pracuje: záběry z hlediště do jeviště jsou integrální součástí prostoru filmu a na jevišti se do jisté míry odehrává divadlo na divadle: Sade inscenuje Maratovo zavraždění.

Aniž bych chtěl tuto spleť odkazů a souvislostí jakkoli rozplétat, jedno je okamžitě zřejmé: touto prvotní nejasností, která nás nutí klást otázku rozdílu divadla a filmu, jsou odfiltrovány všechny matoucí a zbytečné otázky, vycházející ze zdánlivě tak samozřejmého předpokladu, že film „reprezentuje“ realitu (Bazinův divák před oknem je přesazen

do hlediště), takže určitá, velmi specifická divadelní praxe se stává laboratoří specifických postupů filmového umění: divadelní prostor funguje tak trochu jako transcendentální půda kinematografie, na níž je každý odkaz ke skutečnosti vnějšího světa uzavřován a proměněn na fenomén: na smysl pro kameru. Přesazení kinematografie do divadla neukazuje nic jiného než film, filmové postupy a prostředky, filmové vidění, „filmové vědomí“.

To proto, že všechno skutečné je v divadelním prostoru divadelní iluze, pouhý znak skutečnosti: viz pantomimicky stylizované mechanické popravy gilotinou, Sadovo bičování či scénografická úspornost prostředí. Mříže na zemi jsou součástí kobky, v níž je možné proudem vody zklidňovat šílence, ale jsou to také poklopy od kanálů, z nichž vylézá „spodina“, v krajním případě to mohou být i hroby a jejich kruhová dispozice určuje střed scény. Jenom na divadelním jevišti lze prolévat červenou i modrou krev, která se doplněna bílou ocitá v trikolóře, zanikající „proléváním černě“. Nemluvě o tom, že řešení scény (znakovost, stylizace, orchestr i vznešený divák na jevišti atd.) je zcela v intencích Brookova chápání alžbětinského divadla. Ale především: jenom tehdy, je-li realita uzavřována a redukována na divadelní prostor (čas od času se zde dokonce zastaví i čas a scéna ustrne v „živém obraze“, takže se tu objeví o prostor výtvarný, malířský), lze zkoumat protiklad herců a diváků, a to reálně i symbolicky, tedy vztah viděného a vidoucího a v tomto vztahu i neviděného a neviditelného.

To samozřejmě neznamená, že by prostřednictvím divadelního prostoru byl prostor filmový izolován od prostoru „reálného“ (ať už toto slovo znamená cokoli, např. vnějšek vzhledem k této redukci). Tak například hned v prvním záběru vstupují všechny zúčastněné postavy do ostrého protisvětla z jedné strany jeviště, jímž divadelní prostor virtuálně přesahuje sebe sama, což je kamerou zachyceno v prostoru filmovém. Kamera přitom postavy, které přicházejí „odnikud“ propouští na jeviště jako nějaký anonymní zřízenec otevírající mříž (ta je celá krátce vidět v prostřihu) mezi jevištěm a hledištěm, mezi napoleonským a revolučním světem, mezi občany a blázný, mezi svobodou a nesvobodou, přičemž ale není zřejmé, která strana je která. Ono světlo kontrastující přes mříž s temnotou má funkci nejen výtvarně-kompoziční (ve vypjatých okamžicích je scéna téměř přesvětlená, někdy se v protisvětle mění herecká akce ve stínové divadlo atd.), nýbrž i „přeuročeně“ symbolickou – i když všechny možné symbolické významy jsou zde stále dvojznačné a zvrtné: temné hlediště diváků z „osvětlenější“ doby proti jasně osvětlenému sálu v blázinci s jeho temnými vášněmi v temné době revolučního teroru, na scéně samé jasná, protože osvícenská hygiena vědy proti spánku rozumu; temné osvícenství markýze (rád četával Voltaira) proti jasné vizi Maratových proklamací, léčba, která cenzuruje, proti šílenství, jež osvobozuje. Mimochodem řečeno: právě zde by asi bylo možné srovnávat Weissovu/Brookovu inscenaci/film s Foucaultem; například referát o Damiensově popravě, který Sade cituje, otevírá i Foucaultovu knihu *Dozírat a trestat*. A s „přemírou“ smrti souvisí i Bataille. Ale to není podstatné, protože mnohem zajímavější je právě onen vztah prostorů: divadelního, filmového a „reálného“.

Filmový prostor je tedy v případě PRONÁSLEDOVÁNÍ A ZAVRAŽDĚNÍ JEAN-PAULA MARATA omezen (uzavřen, zredukován) prostorem divadelním, ale právě proto je s to nahlížet otevřenost: světlo přicházející zvenčí (v čistě filmovém prostoru by něco takového bylo

mnohem obtížnější a ne vždy tak jasně čitelné). Právě proto jsem byl v pokušení nazvat tento prostor „transcendentálním“, protože je v něm realita přítomna jako **fenomén**. Brook využívá divadelní inscenace jako laboratoře, v níž se odhaluje to, co lze říci o filmu vůbec. Realita je filmem redukována na fenomenalitu. To však v žádném případě nelze vykládat jako nějaké ochuzení.

To, co pozoruje fenomény v kinematografii (jak ukazuje právě Brookovo PRONÁSLEDOVÁNÍ A ZAVRAŽDĚNÍ JEAN-PAULA MARATA), co je zkoumá a analyzuje, není nějaké absolutní vědomí, nýbrž kamera. Dostat se až sem je velmi důležité, neboť se ukazuje protismyslnost zdánlivě normálních otázek. Například: co je (byla) revoluce? Odpověď, kterou dává Brookův film, je prostá: to, **jak** je přítomna v přítomnosti, tedy jako minulost, která trvá, ač by bylo lépe ji zapomenout (Coulmier, ale i Cordayová), anebo jako minulost, která z přítomnosti mizí, ač by bylo lépe ji oživit (Marat, ale svým způsobem i Sade). Revoluce je tohle všechno a jinak nic. Michelet stejně jako Taine. Skutečnost revoluce je spor o revoluci, spor s jejími myšlenkami i protagonisty. A tedy není skutečných událostí, nejsou-li „permanentní“. Má-li to být zřejmé, je ovšem nezbytně třeba uzavřít skutečnost událostí daných a zdánlivě hotových, otevřít ji fenomenalizací pro její permanenci. Divadlo je ještě možné podezírat z toho, že něco reprezentuje, že zdvojuje (jakkoli stylizovaným způsobem) realitu. Je-li však divadlo „fenomenalizováno“ filmovou kamerou („zabírající“ stejně herce jako diváky), pak je jasné, že ona hotová skutečnost, které se dovoláváme jako míry, je druhotná konstrukce, jež se hroutí v okamžiku, kdy se ji snažíme zachytit. Ono protisvětlo ve filmu PRONÁSLEDOVÁNÍ A ZAVRAŽDĚNÍ JEAN-PAULA MARATA je tedy zjevně světlo, jež vrhá filmová kamera, která nefixuje, nýbrž fenomenalizuje. Událost se fenomenalizací stává průsvitnou pro svůj vnitřní pohyb, který jediný nese její smysl.

Tento formálně-ontologický aspekt Brookova filmu je ale rámcem „reálného“ sporu o revoluci. A vlastně se dá říci, že i zde je slovo „reálný“ problematické. Apartněji řečeno: spor názorů je zde stejně reálný jako jsou reálné spory v Platónových dialogích. Aniž bych chtěl věci zjednodušovat, řekl bych, že po *Ústavě*, v níž je řeč o spravedlnosti, a po *Zákonech*, v nichž je tématem obec a její legislativa, přichází Brook s dialogem, který se zabývá revolucí. Přitom se ale vrací – tíhne totiž spíše k typu raného aporetického dialogu sókratovského.

Těžko říci, zda Brook Platóna opravuje nebo rozvíjí. To by už byla věc konkrétního výkladu. V každém případě však říká: ideovým předchůdcem kinematografie je Platón. Skutečnost poznáváme pouze z odlesků a světlo, v němž ji chápeme lépe, přichází zvenčí. Kde je tento vnějšek, o tom se vede spor dodnes. Stejně tak není dodnes zřejmé, je-li kamera v moci kameramana, režiséra anebo něčeho jiného.

Miroslav Petříček jr.

Marat / Sade

Pronásledování a zavraždění Jean-Paula Marata

jak bylo předvedeno chovanci útulku v Charentonu v režii markýze de Sade

(The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates
of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis de Sade)

United Artists / Royal Shakespeare Company, 1966 (UK)

Režie: Peter Brook. **Námět:** stejnojmenná divadelní hra Petera Weisse. **Scénář:** Adrian Mitchell. **Kamera:** David Watkin. **Střih:** Tom Priestley. **Hudba:** Richard Peaslee. **Výprava:** Ted Marshall. **Kostýmy:** John Hales. **Produkce:** Michael Birkett.

Hrají: Patrick Magee (Markýz de Sade), Ian Richardson (Jean-Paul Marat), Michael Williams (Herald), Clifford Rose (Monsieur Coulmier), Glenda Jackson (Charlotte Corday), Freddie Jones (Cucurucu), Hugh Sullivan (Kokol) ad.

Poznámka redakce

Slovenský měsíčník OS – Fórum občianskej spoločnosti inspiroval redakci Iluminace k zavedení nové rubriky nazvané *Dvoj pohled*, v níž budeme otiskovat příspěvky Miroslava Marcelliho a Miroslava Petříčka jr., jejich pohledy na vybraná díla světové kinematografie.