

Články

MECHANIKA PAMĚTI
FILMOVÉHO MÉDIA*(a paměť ve filmu)*

Petr Marek

Říkám, že paměť je fenoménem právě pro film jedním z nejcharakterističtějších. Je jednoduše filmu vlastní. Pokud výtvarné umění, potažmo fotografie, vznikly za účelem vytvoření odrazů skutečnosti a jejich uchování, zvěčnění jako obrazů, šlo vždy o vyjmutí jednoho momentu, jedné chvíle, jedné neopakovatelnosti z běhu času a následně jejího „zmrazení“. Vznikla zhmotněná vzpomínka, jasně umístěná buď v konkrétním (historickém) nebo imaginárním (mytologickém, v širším smyslu) čase. Tímto časem je okamžik, doslova „oka-mžik“ – záblesk, jediné otevření fotografické uzávěrky, filmové políčko. Chci nyní připomenout, jak paměť vstupuje do filmu v jeho prazákladě přímo fyziologicky.

Filmové okénko – jako prvotní stavebnou jednotku, jsme schopni **poznat** (vědomě zachytit) jen pokud je převedeno v něco trvajícím, hmotné, tedy pomocí fotografie (tzv. „mrtvolku“ nebo snímanou fotografii nechávám stranou). **Vnímat** je dokážeme. Jedině tento princip, kdy můžeme určitý obraz vnímat, ale ještě „nerozeznat“, umožňuje technicky existenci filmu. A hlavním prostředníkem je nám zde samozřejmě jistý druh paměti! Vždyť jak jinak vzniká v našem oku dojem pohybu na plátně, než pomocí srovnání **právě** viděného s **minule** viděným. Srovnáním vnímaného okénka se „vzpomínkou“ na okénko minule vnímané.¹⁾

A to, co v našem mozku z vnímaných pohyblivých dějů zůstává, jsou (hovořím teď vlastně především za svou zkušenost) více či méně **strnulé** a izolované obrazy. Fotografie je také proto tak dokonale „vzpomínkové“, nostalgické umění, neboť velmi blízce odpovídá naší vlastní zkušenosti s minulostí, kterou sami v sobě stále „přenášíme“. V naší mysli jsou prožité situace navždy zachyceny jako „momentky“. Film RAMPA Chrise Markera vypráví ve fotografiích, mimo jiné, také o lidském hledání místa ve světě, rozšířeném navíc o další rozměr – čas, tedy hledání sama sebe také ve vlastní minulosti a budoucnosti.

1) Bergson: „V oné části vteřiny, po kterou trvá nejkratší světelný vjem, proběhnou miliardy světelných vln, a úsek oddělující první od poslední je rozčleněn na obrovský počet částí. To tedy znamená, že vaše vnímání, byť bylo sebekratší, sestává z nespočetného množství pamětí vybavovaných prvků a jakékoli vnímání je popravdě už vzpomínáním. Prakticky vnímáme pouze minulé, a čistě přítomné je prostě nezachytitelná mez ve vývoji minulého, vstupujícího v budoucnost.“ Viz Henri B e r g s o n, *Čas a svoboda*. Praha 1947.

Je příznačné, považujeme-li dlouho hledané a posléze nalezené místo za svým způsobem „přítomné“, totiž odpovídající „nám“ a „nyní“, že takovým místem je chvíle hrdinova sblížení s ženou z minulosti, které je jako jediný moment celého filmu zobrazeno pohyblivým záběrem. **Tam** se to stalo, tam se to **děje**. Tam **jsem**.

Fotografický charakter vzpomínek je příbuzný nám všem společné zkušenosti: díváme-li se nějakou dobu do nějakého světlého bodu, který ostře kontrastuje se svým okolím (např. díváme-li se ve dne z okna), po zavření očí máme pocit, že za víčky vidíme inverzní zastavený fotoobraz toho, co jsme předtím pozorovali. Tím vším chci podpořit fakt, že ony světelně-pohybové informace do nás vstupují a jsou námi zpracovávány jako množství jednotlivin, které my poté znovu (jejich srovnáváním ve správném pořadí) sestavujeme, montujeme dohromady. A napomáhá nám v tom setrvačnost, se kterou mozek dohovňuje kostrbatost a tříštivost jejich spojů. Pokud jedete vlakem, tramvají nebo jdete pěšky a zarputile sledujete ubíhající zem pod vámi, zastavíte-li, bude se vám zdát, že povrch pod vašimi nohama ještě nějakou chvíli ujíždí opačným směrem...

Jsou to takzvané „následné obrazy“, či „paobrazy“, projevy krátkodobé paměti, která jakoby prodlužuje vnímání. Psycholog Sergej Michajlovič Ivanov převyprávuje v této souvislosti situaci, kterou vylíčil Goethe, fascinován jednou v hostinci dívkou se zářivě bílým obličejem, černými vlasy a jasně červenou šněrovačkou: „Když po chvíli odešla, uviděl jsem na protější stěně černou tvář, zarámovanou jasnou září, a zřetelně vykreslenou postavu v šatech, které měly nádhernou barvu mořské vody.“⁽²⁾

A Ivanov popisuje jev: „Co se stalo? V sítnici oka reagovala nejprve část buněk, ta která s zúčastnila vnímání, a pak, když jsme pohlédli na stěnu, další část, která přispěchala na pomoc buňkám unaveným ostrým světlem. Proto se každá barva mění ve svůj opak.“⁽³⁾

Nyní již balancujeme na hraně spojující dvě základní jednotky, stojící ve stavební hierarchii filmu těsně pod sebou: filmové okénko a filmový záběr.

Na prostoru záběru se nám, již bez jakéhokoli „utajení“, nabízí konkrétní informace probíhající v čase. Její dekodování probíhá nejprve primárním rozpoznáváním komponent: tvarů, pohybu, barev... Obraz nám připomíná jednoduché pojmy (jako „židle“, „dům“), jejichž předobrazy nosíme ve své paměti. Jako znak má tedy nejprve ikonický a denotativní charakter. Provází to film díky jeho podstatě, jíž je přímé zachycování existující reality. Záběr si tedy „pamatuje“.

Na vyšším stupni diferenciaci už rozpoznáváme vztahy těchto objektů, tvarů, figur atd. uvnitř jednoho záběru a opět je konfrontujeme ve vlastním vědomí s vlastními zažitými systémy vztahů, které jsme si zčásti vybudovali sami a zčásti jsme je dostali „věnem“ ve formě tradice a kolektivní paměti. Ke slovu tedy přichází „upamatovávání“.

Takové jsou třeba informace typu „jeho židle“, ale zároveň tu existují i ona nezáměrová, neautorská upřesnění jako „ten a ten herec“, „košile jako mám já“, která pracují s pamětí, jež se vůbec nedotýká záměrového smyslu záběru. Zde už pracujeme s konotacemi a původně ikonický záběr může získat charakter indexu (byť třeba jen svým způsobem „soukromého“).

2) Sergej M. Ivanov, *Tajemství paměti*. Praha 1976.

3) Tamtéž.

Zrcadlo

*Spatří svou tvář v zrcadle na krbu a pod ní řadu věcí srovnaných na mramoru:
sošku a její odraz, mosazný svícen a jeho odraz, misku na tabák, popelník, další sošku –
kde se zdatný zápasník chystá zabít jakousi ještěrku.
Atlet s ještěrkou, popelník, miska na tabák, svícen... Vytáhne ruku z kapsy a natáhne ji k první sošce,
představující starého slepce vedeného dítětem. V zrcadle se odraz jeho ruky přibližuje k svému protějšku.
Obě se na okamžik nerozhodně zastaví nad svícem. Pak se odraz a ruka sama položí opatrně
naproti sobě ve stejné vzdálenosti od plochy zrcadla na okraj mramorové desky a na okraj jejího obrazu.
Slepec s dítětem, mosazný svícen, miska na tabák, popelník, atlet zabíjející ještěrku.
Ruka se teď zase blíží k slepci z bronzu – obraz ruky k obrazu slepce...
Dvě ruce, dva slepci, dvě děti, dva svícny bez svíček, dvě misky z pálené hlíny, dva popelníky,
dva Apollonové, dvě ještěrky...*

Alain Robbe-Grillet ⁴⁾

Jeden záběr sám o sobě tedy již promlouvá. A je schopen hovořit zásadně, na jeho ploše se může odehrát celá klíčová dějová sekvence (Antonioniho POVOLÁNÍ: REPORTÉR, Jancsó vůbec), ba dokonce i celý film. První kinematografické snímky vůbec byly právě v délce jednoho záběru – jedné cívky filmového materiálu, byly tedy dokonalým odrazem určitého výseku skutečnosti v prostoru a čase. Byly jedním pohledem člověka od otevření víček po jejich zavření. A kamera se stala zrcadlem.

Film přichází jako revoluce ve vytváření a uchovávání odrazů. Jako (v určité toleranci) dokonalé médium pro věrné zaznamenávání, jako doslovný dokumentátor určité chvíle, určené přesným ohraničením, odehrávající se v přesně konkrétním čase. Vzniká nový obraz – doklad skutečnosti, vzpomínka – hmota. Médium – paměť. Již ne ilustrace, ale (opět v jisté toleranci) skutečnost sama. „Pravda“.

Není divu, že mnozí podlehli této zdánlivě absolutní možnosti a propadli hledání „pravdy“ skrz oko filmové kamery. Po tisíciletích jako by se totiž naskytla „podaná ruka“ filosofům stále nedostižného absolutního poznání, **pravda** sama o sobě! Lze však s nadšátkou říci, že to byla spíše popichující ruka „ďáblová“. Snaha o dokonalost poznání se logicky uskrovnila v hledání „co největší objektivity“.⁵⁾

Vzniká ono napětí mezi reálnými předobrazy a jejich filmovými odrazy, podobné charakteru zrcadlového zobrazení s jeho nevyhnutelnými deformacemi: zrcadlo, ač kupříkladu hovoří o trojrozměrném prostoru, poskytuje nám jeho odraz, který sám zůstává dvourozměrný. Dále zde existuje moment nezbytné volby (skutečného, nikoli pomyslného) úhlu pohledu **do něj**, již vylučující komplexnost, absolutní objektivitu (avšak s její maximálně sugestivní iluzí). A konečně – zrcadlo může být křivé.

(Aristoteles, *O snech*: „Neboť zrcadla, obdobně jako nejčistší roucha, nejsnáze dostávají skvrnu.“⁶⁾)

Prakticky bude ovšem v kinemato-grafii vlastně skutečným analogonem zrcadla jediné (video)kamera, snímající a zobrazující (cokoliv) v reálném čase, takříkajíc v „přímém

4) Alain Robbe-Grillet, *Gumy*. Praha 1964, s. 167.

5) Bresson: „Holá skutečnost sama o sobě nepřinese pravdu.“ Viz Robert Bresson, *Poznámky o kinematografu*. Praha 1998, s. 84.

6) Aristoteles, *Malá přírodovědná pojednání*. In: *Čtení o antice*. Praha 1980.

přenosu“.⁷⁾ Neboť podstatným rysem zrcadla samotného je jeho **přítomnost**. Zrcadlo je **přítomné**, samo o sobě nemá minulost a budoucnost, samo je „antipaměť“. Jen díky našemu srovnávacímu náhledu na nás do něj, vzniká ten pomyslný interval „tenkrát – nyní“ s logickým, „nedokonavým“ pokračováním vektoru směrem k „jednou“.

A to vše v konejšivé distanci, která nás, pokud chceme, nijak zásadně neohrožuje na životě. (Jan Bernard tlumočí myšlenku Roberta N. Romanyshina: „Veškerá technologie je ve svém vývoji pokusem o realizaci snu lidstva být s realitou v kontaktu z bezpečné vzdálenosti.“⁸⁾ A dále cituje Poršněva: „[zobrazení – druhotné znaky] mají představovat větší či menší stupeň reprodukce ze záměrně jiného materiálu. Odpovídají formuli „stejně, ale přece jiné“. Znak, transformovaný na zobrazení, se jakoby vrací ke spojení s denotátem, zobrazení, stejně jako ukazovací gesto, vyjadřuje nedotknutelnost samotného denotátu.“⁹⁾

DEN ZAČÍNÁ Marcela Carného je v tomto smyslu příkladným filmem. „Film života“ hlavního hrdiny se tu odvíjí od jeho vlastního současného bytí v místě vzpomínek – bytě, do něž se nyní dobývá policie. Jean Gabin přichází k zrcadlu, v němž vidí sebe a na němž leží předměty, spojené hluboce s jeho příběhem: plyšový medvídek, kravata, brož. Rozsvítí světlo. V tu chvíli se ozvou výstřely a jejich obrazovým odrazem jsou díry do zrcadla. A medvídek padá. Minulost je odstřižena. Zrcadlo je rozbité.

Jakkoli (absolutně) nevládneme nad emocí způsobenou naším obrazem v zrcadlech, důsledkem absurdity této naší diplastie¹⁰⁾, můžeme být alespoň strůjci úhlů pohledu.

Moment z Ashbyho *BYL JSEM PŘI TOM*, kdy se prolomí hráz mezi zahradníkem Chauncyem a světem (příčemž **svět** pro něj znamená především **televize**): Při polibku s hostitelkou oba světy splynou a obraz jejich polibku se objeví na televizní obrazovce!

A Bernard dále rozvíjí: „Podobně jako Poršněvem zmiňované aurignacké kresby je film nejprve ikonickou diplastií [...] to je období *Odchodu z továrny* (1894), *Rodinné snídáně* (1895), *Příjezdu vlaku* (1895)...“¹¹⁾

A myšlenku doplňuje Sorabji ve výkladu Aristotela:

„Neboť je jasné, že onu afekci, která je vytvořena prostřednictvím vnímání v duši a v té části těla, která obsahuje duši, je třeba myslet jako jakousi kresbu, jejíž jmění, říkáme,

7) Připomíná to klíčovou scénu z Carného *NÁVŠTĚVY Z TEMNOT*, v níž se vracíme v nejvypjatějším bodě vyprávění s našimi hrdiny k „jejich“ studánce, onomu místu v paměti a průsečíku časů, v němž se zároveň právě v takovém „přímém přenosu“ odehrává rozhodující souboj (probíhající v přítomnosti).

8) Jan Bernard, *Jazyk, kinematografie, komunikace. O mezeře mezi světy*. Praha 1995, s. 41. (Dovolují si cynickou poznámku: Pro toto všechno je také zrcadlo v koupelně ideálním prostorem k páchání /filmové/ sebevraždy: 1. Je to místo pro hrdinovo sebezpytování nejostentativnější, 2. Pro kameru je to ideální příležitost vidět jej samotného a zároveň jeho obraz, viděný jakoby jeho očima /a navíc vždy existují ještě nějaká „za zrcadlem“ / a konec konců 3. Právě v koupelně vždy bývá břitva.)

9) Tamtéž, s. 42.

10) Jan Bernard cituje Borise Poršněva: „Diplastie je neurologický, či psychický, pouze člověku vlastní fenomén ztotožňování dvou prvků, které se současně navzájem absolutně vylučují [...] Aurignacká, až překvapivě realistická (dokonalostí anatomie a dynamiky) zobrazení zvířat nebyla zobecněními, ale „dvojníky“, „portréty“ určitých individuálních jedinců [...] jsou tu dva jevy, zjevně odlišné, neslučitelné, vzájemně se vylučující a současně ztotožněné.“ Viz tamtéž, s. 42.

11) Tamtéž, s. 47.

je paměť. Neboť změna, k níž dochází, vyznačuje jakoby jakýsi otisk smyslové představy, jak to činí lidé, kteří pečeti věci pečetnými prsteny.¹²⁾

A dále uvažuje podobně jako britští empirikové o tom, co je tedy předmětem vzpomínání, zda samotné někdy vnímané jsoucno, nebo ona afekce, ten obraz v naší duši. Řešení je v logice věci: jestliže nelze pamatovat si nepřítomné, jde tedy o naši představu, náš dojem, již oddělený od skutečného předmětu. Je tedy paměť jediné subjektivní.

Mnozí z nás si jistě vzpomenu na svou první zkušenost s videozáznamem sama sebe, kde hlavním pocitem byla jistě „nespokojenost“, dokonce až snad „nesouhlas“ s vlastní fyziologií, mluvou, chováním. Vše se lišilo od ideálního tvaru, který jsme si zažili a uložili do paměti určitým způsobem nahlížení na sebe do skutečného zrcadla, kde nemáme možnost sami se nezaujatě „obejít“ a prozkoumat, zahlédnout to skryté.¹³⁾ Zrcadlo by jediné muselo být schopno záznamu, mít zabudovaný videorekordér, který by nám uchoval, jak jsme se před ním otáčeli dokolečka. Zrcadlo samo ale paměť nemá.

Dvojitá věčnost

Dva druhy reality: 1. syrová realita, zaznamenaná kamerou taková, jaká je.

2. to, čemu říkáme realita a co vidíme deformováno naší pamětí a špatnými záměry.

Robert Bresson¹⁴⁾

Věčnost, kterou zachycuje umělecký film (to platí zatím i pro uměleckou fotografii či výtvarné umění) je dvojitá: Tou první, nazvěme ji „záměrovou“, je umělá realita, o níž usiluje autor díla, jde o obrazy, vztahy a děj, které se dovnitř snaží dostat. Panovník je vražděn. Vášnivý polibek milenců v Bangkoku.

Ta druhá je bezděčná, (většinou) nezáměrová, avšak nevyhnutelná, skutečná. Hovoří o realitě bez nadstavby příběhu. Herci A, B, C se vrhají s noži na herce X. Herec 1 představuje líbání herečky 2 před malovaným pozadím. Film si „pamatuje“, jak jedno, tak druhé. A zároveň již nutně vytváří mezi obojím (a samozřejmě také odstředivě směrem ven z příběhu, ven z vyprávění, pryč od herců atd.) vztahy, čili k něčemu „upamatovává“.

Nutno zmínit, že oba tyto časoprostory se nemusejí, a většinou tomu tak není, reálně časově shodovat. Už jen dělení stříhem bourá reálný čas oproti filmovému, může jej dramaticky zhušťovat, natahovat, opakovat, často nezjevně (viz Ejzenštejnův trik s třikrát dlouhým schodištěm).

Vnikání této nezáměrové věčnosti, vlastně jakýsi bezděčný dokumentarismus je tedy součástí každého hraného filmu.

Robert Bresson ve svém odporu k Herectví, charakterizuje tuto dvojedinost každého prvku filmového zobrazení, tuto „diplastii naruby“, slovy: „Herec je dvojník. Je to alternativní přítomnost jeho a toho druhého, co se publikum naučilo mít v lásce.“¹⁵⁾

12) Richard Sorabji, *Aristotelés o paměti*. Praha 1995.

13) Jako Friedrich (Dirk Bogarde) v *SOUMLÁK BOHŮ*, který své zrcadlo používá k zdokonalování vlastního obrazu podle vzoru vůdce, jehož fotografie je připevněna na jeho rámu.

14) R. Bresson, c. d., s. 65.

15) Tamtéž, s. 83.

(V optice bezděčného dokumentu musíme do toho zahrnout ale samozřejmě i jeho „modely“, na jejichž obhajobu tato myšlenka uzrála). Jinde, již velmi ostře, rozzloben určitým typem nedůvěryhodné filmové produkce, říká: „Filmy ‚cinéma‘ jsou historické dokumenty vhodné k uložení do archivu: jak hráli v komedii z roku 19.. pan X, slečna Y.“¹⁶⁾

Konečně trojí existenci v jediné osobě najdeme u životopisných filmů, v jejichž podstatě, jíž je většinou imitace (připomínající voskové figuríny), je cosi velmi patologického. Film totiž zachytil: 1. Napoleona (tedy něčí představu o něm, autorovu a zároveň naši kolektivní, ale také jeho známé činy a slova), 2. našeho oblíbeného herce (tedy: co dělal v tu a tu dobu na tom a tom místě, v našich očích odděleného od jeho role – Robert Bresson: „[Herec] ...jelikož není schopen být zcela jiným, není jiný“¹⁷⁾) a 3. našeho oblíbeného herce v roli Napoleona.

A naposledy Bresson: „Připustit, že X může být střídavě Attila, Mohamed, bankovní úředník, dřevorubec, to znamená připustit, že X hraje. [...] Nepřipustit, že X hraje, to je připustit, že Attila = Mohamed = bankovní úředník = dřevorubec, a to je absurdní.“¹⁸⁾

Pak jsou tu všechny ostatní prvky mizanscény, které jako znaky upomínají k tolika skutečnostem, které s konkrétním filmovým dílem bezprostředně nesouvisejí: hodiny na stěně, které ukazují skutečný čas natáčení, značka hrdinova automobilu a nebo bezděčný kompars. Tady stojí za zmínku nejružnější scény, které byly natáčeny v běžném venkovním provozu skrytou kamerou (první Formanovy filmy), ale například také jemnost Rohmerovy „komparsové solidarity“ zejména například v úvodních scénách jeho LETNÍHO PŘÍBĚHU, kde podobně jako předměty v záběrech „opuštěných“ hercem v Bressonově NĚŽNÉ (o tom více v kapitole o paměti předmětů), hraje svou roli denní osazenstvo pláže rovnocenně s hlavním hrdinou, který své záběry podobně opouští a nechává ještě chvíli žít. Mladá žena upravuje deku.

Velmi silně působí také indexové prvky uvnitř záběru jako obraz presidenta na stěně místnosti, které mohou být vnímány až symbolicky (přičemž mě nyní zajímají právě ty situace, kde je to ze strany autora nezáměrné, kdy autor pečlivě nedoceníl všechny možnosti výkladu konkrétního znaku) s použitím dvojí synekdochy: 1. obraz tváře presidenta = osoba presidenta a 2. osoba presidenta = „stát“, popřípadě symbolicky třeba „útlak“. Jindy takový obraz působí přinejmenším jako jakési „historické hodiny“.

Často se také setkáváme (hlavně v dokumentu) s momentem, kdy během filmu spatříme do záběru proniknuvší mikrofon, stín kameramana (nejlépe stín helikoptéry při velkých leteckých celcích) nebo dokonce odraz celého štábu v zrcadle dekorace. Někdy jen zaslechneme vrčení motoru kamery – vzpomínám si na takový záběr ve Wajdově ČLOVĚKU Z MRAMORU. A lze toho využít i záměrově, jako to učinili například Juraj Jakubisko ve filmu VTÁČKOVIA, SIROTY A BLÁZNI, Federico Fellini v A LOŽ PLUJE, Abbás Kiárostai v CHUTI TŘEŠNÍ, a to i na hranici fair play: „autentizace“, „dokumentarizace“ některých dokumentů Drahomíry Vihanové, použití všemožných „chyb“ v PROLOMIT VLNY Larse von Triera. Uměl(eck)ý zásah do paměti světa.

16) Tamtéž, s. 13.

17) Tamtéž.

18) Tamtéž, s. 20.

Paměť a montáž uvnitř záběru

V předešlé kapitole jsem hovořil o všem, co je možné v jednom filmovém záběru spatřit nebo jenom zahlédnout. Nyní chci uvažovat o skutečné záměrovosti, kdy díky interakci idejí jednotlivých pečlivě vybraných prvků obrazu mezi sebou a také jich s naším vědomím a pamětí, vznikají cílené nové ideje, přitom stále na úrovni jednoho záběru. Budu tedy mluvit o vnitrozáběrové montáži, a to nejprve o takové, která relativně není závislá na změnách ve filmovém obraze (třeba na směru pohledu kamery, výměně snímáných figur...). Od ní se potom dostanu k formám složitějším, pracujícím už s těmito změnami.

Jak jsem již hovořil například o obrazech státníků na stěnách místností, v nichž se odehrávají scény filmu, nejde přirozeně jen o paměť historickou. Takový prvek může (má) být uvnitř záběru užít se zásadním záměrem. Ve scéně spiknutí proti zdánlivě umírajícímu carovi v Ejzenštejnově IVANU HROZNÉM se rozhovor zrádců odehrává na pozadí velkého nástěnného portréту Ivana. Je to jednak vnitrozáběrová montáž hovořící o střetu zájmů a upomínající k oběti chystané zrady, zároveň je to předzvěst blízkého zásahu osudu – Ivan vstává ze smrtelného lože.

V Tarkovského STALKEROVI vidíme v jednom záběru jízdy kamery nad tvářemi rodiny nejprve spící matku, poté spící dítě a otce, který je pozoruje. Poté se kamera zastaví a opět se vrací zpět. Nyní již sledujeme obličej matky a dcery s vědomím přítomnosti bdícího otce (s jeho obrazem v naší paměti), tedy „jeho očima“.

Podobný pohyb těžiště najdeme ve filmu Agnès Vardové CLÉO OD 5 DO 7: v záběru postel, houpáčka, a houpací křeslo. Na houpáčce sedí Cléo, v křesle Angele. „Dnes se tak rychle umírá... Zvláště umělci,“ řekne Cléo, přičemž Angele vzápětí opustí křeslo. Vzniká uprázdňené místo (**ve světě** – tedy po zřejmě smrtelně nemocné Cléo!), čímž se transponuje motiv (smrti) z figury Cléo na (absentující) figuru Angely. Záhy vstává Cléo z houpáčky a tímto pohybem se těžiště navrací figuře Cléo, která pak uléhá do černé postele (představa smrti).

A protože Agnès Vardová je (alespoň CLÉO, ŠTĚSTÍ, BEZ STŘECHY A BEZ ZÁKONA), „režisérkou znamení na cestách“¹⁹⁾, objevuje se ve stejném filmu ještě scéna v tramvaji, kdy po větě: „Velké myslí hýří hloupostí“ vůz zastaví u značky *Verlaine* (ironie) a vzápětí se však objevuje nápis *Pohřební květy* a hlas řidiče „Pozor, tady není zastávka!“, který komentuje současnou životní situaci Cléo.

Ve filmech Jean-Luca Godarda máme takovýchto příkladů bezpočet: množství „dvojportrétů“ osob hrdinů a různých, s jejich postavou či tématem nějak korespondujících, prvků v obraze. Marianne Renoirová (Anna Karina) a Renoirův obraz na stěně v BLÁZNIVÉM PETŘÍČKOVÍ, rafinovaněji pak Belmondův cigaretový kouř a portrét Humphreyho

19) Nejvíce snad ve filmu BEZ STŘECHY A BEZ ZÁKONA, už proto, že je to film o cestě. A to o cestě bez jasného cíle, kde důležitější než ten jsou události, které se dějí během cesty. Jsou to zastavení, milníky, znamení. Proto hrdinku celým příběhem provázejí všudypřítomné značky, které vlastně vždy dokumentují, že dívka směřuje vždy jen svou vlastní cestou, nezávisle na těch prošlapaných (a označených). Přitom značky vždy upomínají v našem vědomí k určitým asociacím. Příklady: dopravní značku, oznamující přechod pro chodce, Mona ignoruje a jde dál; v těsné blízkosti značky, která zakazuje stopovat, zastaví automobil; a když se na plátně objeví šipka doleva s nápisem *Úřad*, Mona se vydá v obraze směrem dolů. V závěru filmu označuje místo jejího tragického spochinutí značka *P* – parkoviště.

Bogarta v U KONCE S DECHEM, nebo třeba (již zcela „vulgárně“) nápisy na zdech v bytě, sídle maoistické komunity v ČÍŇANCE.

Montáž tak kombinuje v jednom čase přítomnost, „paměť filmu a jeho postav“ s individuální a kolektivní pamětí diváků za pomoci aktuálních i archetypálních symbolů, včetně nejrůznějších intertextů.

V jiné podobě se můžeme s takovou vnitřní montáží setkat v Godardových KARBINÍRECH. V závěrečné scéně dva hlavní hrdinové přivázejí ze světa svou „kořist“ v podobě fotografií „pokladů světa“: památky, spotřební vymoženosti, zvířata, ženy... Godard s nimi zachází jako s obrazovými pojmy, dobře si vědom jejich významové potence (na jejímž základě vytváří mimo jiné i komično). Navíc se dá hovořit o něčem jako „paralelní vnitrozáběrové montáži“ – pohlednice jsou kladeny často po dvou vedle sebe a umožňují tak v rovině zrození významů prakticky totéž, co klasická paralelní montáž atrakcí.

Ve Vigově TROJCE Z MRAVŮ nalezneme další stupeň téhož. Ve scéně přípravy vzpoury nám kamera ukazuje nejprve obraz nakreslené lebky, nato se ukáže, že je to vlajka, pod níž – když je stržena – vidíme obyčejnou školní lavici. Takže: nejprve samotná lebka jako symbol smrti, ale také vzpoury a „pirátství“ – tedy chlapeckého snu o dobrodružství, poté vlajka jako příznak rodícího se činu, revoluce. Nakonec lavice – a téma filmu je vyjádřeno.

Příkladem přesahu mezi vnitrozáběrovou montáží a klasickou montáží mezi dvěma záběry je film Víta Pancíře VE VĚTRU: v něm se mezi rapidmontáží abstraktnělych, po okénku snímáných, krajinných figur v jistých chvílích objevuje ve výřezu přímo na (černobílý) filmový pás dokreslený modrý bod, nový prvek, zcela umělé punctum, přenášející na sebe na moment těžiště obrazu. Se střihem ovšem nemizí (!) a dál setrvává na svém místě i přes další záběr.

„Kino – pravda“

Pravdivé, falešné, přesvědčit – to jsou víceméně syžety každého moderního díla.

Alain Robbe-Grillet²⁰⁾

Schopnost filmu uchovávat, poměrně věrně si „pamatovat“, vyvolala s jeho vynálezem nadšené zdání, že se konečně naskytla příležitost zachytit pravdivě a objektivně všelijaké životní situace, snad i život sám. Mnozí v nadšení z možnosti být zprostředkovatelem „absolutní pravdy“ zakládali hnutí, v jejichž rámcích chtěli „přistihovat život při činu“, být „kinem-pravdou“, „přímým filmovým úderem“.

Zapomněli při tom ale na sebe. Možná si nechtěli připustit **tvorbu**. Jejich ideálem by vlastně byl „film od nikoho“. Ale tam kde se málem podařilo potlačit člověka – tvůrce, zůstala přinejmenším **metoda**. To si uvědomil hrdina Wendersova LISABONSKÉHO PŘÍBĚHU, režisér, jenž ztratil důvěru v manipulovaný film, a došel k absurdnímu (logickému) závěru, že ideálním filmem je film od nikoho, nikým neviděný.

Jestliže budeme dokumentaristé a nepoložíme si tuto otázku, může se nám stát, že svou prací začneme realitu znetvořovat a stvoříme fikci jí inspirovanou, že totiž (tajně)

20) Alain Robbe-Grillet, *Za nový román*. Praha 1970.

vyjmeme to **co** my chceme vidět a zpracujeme to tak, **jak** to chceme vidět; vznikne tím nepřiznaný hraný film (pod hlavičkou dokumentu a s autentickými „naturščky“ v hlavních rolích).

S tím souvisí druhý dokumentaristův problém: Jak nebýt „vampýrem“ a je to vůbec možné? Fero Fenič na toto téma řekl, že by nikdy nesnímal člověka, kterému se nedaří vstát, ale kameru by vypnul a člověku pomohl. Pokud by ovšem autoři vždy zastavovali kameru před krutými obrazy (řeknou si ostatní), nezůstane pak jejich dokument jen „salonní“? Jak tedy vyřešit tento souboj pravdy a etiky? Může vůbec existovat pravý dokument?

Je tu jedna (a možná jediná?) poctivá cesta: Fero Fenič nechá kameru běžet, ale člověku pomoci půjde. Vše se prolne. A to tehdy, když **přizná tvorbu**. Ukáže, že to, co diváci sledují, je kus reality, ale že on sám byl také její součástí a svou přítomností (a to samozřejmě i ve chvílích, kdy se neobjevuje na filmovém plátně) do ní neodvolatelně zasáhnul.

Dokument

Jak tedy pracuje na utváření (filmové) paměti světa, na uchovávání jeho momentů, filmový dokument?

Nejglobálnějším obrazem zemské skutečnosti je pohled z kosmu. Je zajímavé, jak málo se naskytá příležitostí „klasickým“ způsobem stříhově uchopit několik vesměrných obrazů zeměkoule, která ve své jedinstvosti na pozadí tmy kosmického prostoru, nedává prakticky žádné šance k manipulaci. Čím více se přibližujeme, tím více vyniká členitost, tak významná pro možnosti různých pohledů, a tím ďábelská v nebezpečí stranění.

Často se v dokumentárních snímcích setkáváme se záběry, natočenými z helikoptéry. Je to (ne do důsledků) podobný případ: Pokud po sobě následují dva záběry téže velikosti i podobného úhlu pohledu kameramana ve vrtulníku, působí jejich montáž často neobratně. Není jakoby čím udávat protiváhu, měnit těžiště obrazu, docilovat jasného nového rytmu a kontrapunktu. Samotné rozčlenění filmu na záběry (pokud myslíme filmy „hladké“, ne-antikonvenční) totiž ve své podstatě stojí proti životu „právě a nyní“. Znovu se tím vracím k nemožnosti objektivitu. Film žádá „rýhování“ života a zároveň vypouštění jeho aspektů. Minimalizací toho nebezpečí jsou filmy jako Warholův *EMPIRE*. Ale pouze z pohledu snímaného objektu (jemuž straníme pouze přibližně z jedné třetiny – tedy toho, co není vidět! přičemž ovšem nemluvíme o kontextu – zasazení objektu v krajině; tam je už ono stranění nutně nedohledné – vypouští se důsledně vše, nehybný stativ kamery nikdy nedovolí obrazový přesah).²¹⁾

21) Wim Wenders v jedné sekvenci svého filmu *TOKYO – GA*, který je výpravou „po stopách“ Jasudžira Ozua, uvažuje nad subjektivitou pohledu kamery uvnitř městské krajiny takto: Natočí Ozuem často snímanou ulici nejprve podle sebe – sobě vlastním úhlem pohledu kamery, svým obvyklým objektivem. Poté vyzkouší, jak se ulice obraz promění, jestliže ji natočí znovu, tentokrát však stylem japonského režiséra. Dva záběry, položené pak vedle sebe jsou zcela konkrétním obrazem „proměny matérie v závislosti na duši“.

Na druhé straně stojí hypersubjektivita (jak píše Stanislav Ulver²²⁾) Mekasových DIARIES. Zde je adorována členitost se stejnou vehemencí. Jeho „zamrzlé záblesky“ přece nejsou obrazem autorovy paměti nebo odrazem okamžiku. Jsou pamětí samotnou, zachycenou svébytným médiem! U jednotlivých záběrů je odpověď snadnější, dá se o nich uvažovat jako o fotografiích, jsou tedy obrazy jistého momentu v jistém výřezu. Ovšem „výpustky“ mezi Mekasovými záběry jsou právě oním kamenem úrazu. Zachycené okamžiky se ztrácejí, prostupují, přerušují, směšují a v mnoha momentech mění pouze v strukturu. Ale jak název díla sám napovídá, jde vlastně o deníkový zápis, črty k situacím, postřehy, gesta z nich, stylistický útvar na hranici mezi soukromým dokumentem a uměleckým dílem.

Když střídání záblesků a výpustek učiníme pravidelným, docílíme jakési jistoty, pravidla, které nám může pomoci odhalovat. Jestliže navíc zaměříme pozornost kamery jediným směrem jako Stan Brakhage ve svém filmu SIRIUS REMEMBERED – jehož princip využil později Peter Greenaway ve filmu ZET A DVĚ NULY – , získáme zprávu, kterou můžeme považovat za určitou, neboť s pravidelností klesá pravděpodobnost úniku nahodilostí.

Nyní se ovšem posuňme již dále od „objektivního“. Brakhage totiž také natočil film o porodu svého dítěte, který pokreslil vlastními představami z této situace.

A Kurt Kren vytvořil jedno z největších filmových děl, svůj 31/75 ASYL, mnohonásobnou expozicí jednoho místa v krajině za různých podnebních podmínek pokaždé za pomoci jiné trikové expoziční masky, takže výsledný záběr, skládající se z tolika záběrů, kolikrát filmový pás prošel kamerou a kolik bylo variant navzájem se doplňujících masek, ukazuje totéž místo – pole s potokem, cestou a stromem – z multičasové perspektivy: v jedné části obrazu svítí slunce, zatímco hned v sousední padá sníh.

Film jako svědek

*Co není schopno zachytit žádné lidské oko, žádná tužka, štětec nebo pero,
zachytí tvoje kamera, aniž by věděla, o co jde, a zachytí to technicky chladně a lhostejně.*

Robert Bresson²³⁾

Mnohokrát se také v dějinách filmu objevila tendence, díky níž se ve snímcích různých autorů objevují pasáže, které lze pojmenovat třeba jako „holé záznamy“, nebo „nepřímé přenosy“. A to ve škále od ultrazáznamních filmů, takových, které musely být natočeny právě proto, aby mohly být vytýčeny meze (podobně jako ve společnosti fungují periferní subkultury, jež centrum dění hmatatelně neovlivňují, jen tvoří právě onen „okraj“). Je velmi pravděpodobné, že někdo již natočil film „Tma“ či „Nic“, kde bych předpokládal otitulkovaný libovolně dlouhý úsek exponovaného černa (bíla). Těsně vedle tohoto pomyslného mantinelu (na cestě kolem Jarmanova rozporného BLUE) ovšem ční sebestusta Andyho Warhola, jenž (především již zmiňovaným filmem EMPIRE) jednu hranici vyznačil. Film-pohlednice. Upomínkový předmět.

22) Stanislav Ulver, *Západní filmová avantgarda*. Praha 1992.

23) R. Bresson, c. d., s. 31.

Pojďme ovšem směrem z periferie blíže k centru. Různá veristická směřování zanechala v kinematografické historii řadu filmů či scén, pohybujících se na hranici mezi filmem hraným a dokumentem. Momenty, kdy splynuly nejen čas filmu a čas života, ale i filmové informace se samotnou „pravdou“. Dnes této možnosti podobně užívá především tzv. „nezávislá“ kinematografie (např. první filmy Jima Jarmusche). Vystává tu ale vždy stále tatáž otázka: Do jaké míry je etické, využívat reálného života v umění, a kde je možno už začít na těchto základech fabulovat?

Dokumenty v hraném filmu

Existují „dvě a půl“ možnosti jak nakládat s hranými a dokumentárními pasážemi na jedinou. Ta první je zcela jasná, nejpoužívanější: Srozumitelná hranice. Důsledné oddělení podle předem dohodnutého kódu toho, co je pamětí světa umístěnou ve filmu od toho, co je pouze pamětí filmu.

Opačný pól: mystifikace, manipulace. Účel může být umělecký, politický. Setření hranice. Vyretušování značek přechodů. Obráceno naruby se to objevuje v případě použití hraného útoku na Zimní palác v dokumentech o revoluci.

Ta „půlka“, ani ryba ani rak, ovšem ani střední cesta, to je pluralitní model takovéto výpovědi: Kód se mění uprostřed vyprávění, divák je nucen vždy znovu přehodnocovat. Jméno tohoto kódu může být: Rubín. Jan Němec ve svém posledním filmu použil (v každém smyslu toho slova) archivních záběrů právě takto. Žvejkouni jsou Američané. Jsou ale i Němci. Přijeli v roce 1945. Natočení jsou ale i v roce 1995 (u příležitosti oslav) a jsou to titíž! Ruby (hraná Lucií Rejchertovou) je na hradě oslavována v podobě zpěvačky Marty Kubišové. A Apollo 13 hlásí název Němcova filmu. Je to mystifikace o mystifikaci. Přitom ale stále lidský příběh o základních citech a jejich společenském odrážení.

Zajímavou kapitolou jsou zde filmy, natočené právě jako strukturovaná společensko-historická pohlednice. Mám na mysli třeba Wajdova ČLOVĚKA ZE ŽELEZA. V něm vedle sebe stojí autentické dokumentární záběry z politických jednání s Lechem Wałesou a třeba filmová svatba hlavního hrdiny – s Lechem Wałesou jako svědkem v roli sebe sama. A nad jiné důmyslným je pak (již poměrně abstraktní) spojení telefonického hovoru Krystyny Jandy z věznice do továrny, kdy v telefonním sluchátku slyšíme nejprve zvukovou stopu dobového dokumentu, který vzápětí uvidíme. A Woody Allen tomuto propojování věnoval celý jeden film – ZELIG.

Hodny pozornosti jsou také filmy sestávající výlučně z dokumentárních či nepůvodních záběrů (v extrému pak dokonce třeba z nalezeného materiálu), vytvářející však montáží svůj nový smysl, vlastní výpověď. Takový je Storckův film SUR LES BORDS DE LA CAMERA (1932) nebo mnohé archivní stříhové snímky (jako Rommův OBYČEJNÝ FAŠISMUS) či pořady.

Ale jinak: Alain Resnais v MURIEL využil film jako médium paměti také právě skrze několik dokumentárních záběrů z alžírské války. Jestliže všem ostatním hrdinům se jejich minulost vytratila, a odstříhla tak tolik vytouženou kontinuitu jejich společných životů, Bernardova minulost je stále s ním, prostřednictvím těchto záběrů a magnetofonového

záznamu. Tím, že ji „vlastní“, zdá se mu, že má šanci se s ní vypořádat. Říká: „Shromážďuji důkazy.“ A po zastřelení spoluviníka Roberta zahazuje magnetofon, kameru, zničí ateliér a odchází. A svou minulost již nese pouze v sobě.

Tečkou za zamyšlením nad dokumentarismem je nutně pseudodokument. U něj zní problém stejně jako u inscenovaného útoku na Zimní palác. Je však možno říct, že v ideálním případě je podstatou pseudodokumentu přání uskutečnit lidský sen o možnosti změnit osud, umístit tedy do „historie“ to, co si sami připravíme.

Paměť místa (I)

Je pozoruhodné, že autoři mnoha velkých „paměťových“ filmů považovali za nutné ukotvit všechny sbíhající se významové a dějové linie nejen v konkrétním časovém bodě, ale zároveň je upnout velice výrazně v prostoru, zasazením centrálního dění do obzvlášť výjimečného místa. Hotel *Marienbad*, vila *Providence*, zámek *Xanadu*, brána *Rašo*, kavárna *Eden*... Všechna tato místa, která se stávají útočištěm i bojovou arénou minulosti, přítomnosti a budoucnosti, mají výraznou vizuální krásu, monumentálnost a velmi silně akcentovaný tón tajemna, evokující bezmála pohádkovost. Patřila by k nim slova jako „bájný“, „záhadný“, ale i „zakletý“. Jsou jako všechna ta sídla, do kterých se hrdinové pohádek a bájí vydávají podstoupit osudovou zkoušku, vysvobodit zakleté duše...

Ano, dům jako krajina lidského nitra, obraz myslí, snový prostor, nejklaštější psychoanalytický fenomén. Potom tedy ale také **děj – sen, film – sen, film – duše**. Film a jeho stavba mají skutečně snový charakter. Už pouhý výběr podstatného, zhušťování (kondenzace) mnohosti podnětů v pravýznam, esenci jevu, vyjádřenou často pro efektivnost symbolem. (Bresson: „*Expresse skrze kompresi (sen)*!“²⁴⁾) V každém bodě filmu a snu najdeme shodné „montážní postupy“, dočkáme se například dějové elipsy, srovnávací asociativní montáže, koláže na způsob stříhového filmu i rapidmontáží. Myslím, že podstata filmu se zrodila z charakteru snu. (A. Robbe-Grillet: „Vědomí má strukturu jazyka, podvědomí má strukturu filmu.“²⁵⁾)

Sen je ryzí film a snová sekvence ve filmu bývá ta zpravidla „nejfilmovější“. Bývá důslednou montáží atrakcí. A ještě jedno mají film a sen společné: Postavy, které opustí filmový rám záběru a stejně postavy, které odejdou „ze scény“ ve snu, již mimo tento prostor prakticky neexistují. Jediné, co z nich existuje, jsou naše ideje, naše paměť. A ta právě **díky nám** podléhá nejrůznějším zkreslením.

Aristoteles ve svých *Malých přírodovědných pojednáních* píše o věštění ze snů: „Představy lze přirovnat k obrazům ve vodě, je-li tam pohyb příliš silný, pak zrcadlení neodpovídá daným předmětům a obrazy se už vůbec nepodobají skutečnosti. K obratnému vysvětlení toho, co se na hladině zrcadlí, patří zajisté schopnost rychle rozeznat a obsáhnout pohledem rozptýlené a pokrivené části obrazů. To umožňuje určit, že se tu zrcadlí člověk nebo kůň nebo cokoli jiného. A tak i v našem případě je dobrým

24) Tamtéž, s. 76.

25) A. Robbe-Grillet, *Za nový román*.

vykladačem snů ten, kdo je schopen takto postupovat, protože vnitřní pohyb ruší jasnost snu.²⁶⁾

Všechna ta tajemná místa, se svou neústupností a tendencí pohlcovat jejich obyvatele, jsou ve **filmu – snu** (lépe a ostřeji již **filmu – duši**) právě zobrazením toho, co je vlastní filmu jako takovému: obklopovat, uzavírat a stále o tom vydávat zprávy, svědectví. A konečně – sebe sama reflektovat. „Uvnitř“ filmu (čas, prostor, ideje) se jeho postavy pohybují v ději a na své cestě za sebou zanechávají stopy, otisky – symboly. Pokud bychom chtěli toto „uvnitř“ filmu, tedy tento „prostor pro čas, prostor a ideje“, zviditelnit, není skutečně lepší podoba, jakou bychom tomu měli přisoudit (jako realisté, hledající v lidském prostředí), než právě dům (zahradu, les...) Zde člověk vykonává reálné pohyby a svým jednáním zanechává reálné stopy, obklopuje se a zároveň je obklopován předměty s jejich minulostí (pamětí), která může být stále ještě „plna nevyplněného“. Kromě toho dům skýtá nezměrné možnosti symbolickému pohybu: stoupání vzhůru, horizontální průchody i sestupy do nehlubších míst.

Jedním z velice filmových motivů je průchod domem. Často jde o návraty do domů dětství (Tarkovskij, časté ve španělsky mluvících kinematografiích – Saura), v nichž nacházíme vzpomínky buď jako prostředníky k vyřešení současných krizí nebo jen jako útočiště před životem, před samotou.

Průchody bytem hlavního hrdiny prvního skutečně velkého filmu Davida Lynche LOST HIGHWAY jsou nejprve naopak bolestivě přítomné, jde tu o **tedť**, které je až posléze ospravedlňováno nově interpretovaným **tehdy**. Jeho pronikání tmou do vlastního pokoje, kdy jak se hovorově říká „jde k sobě“ (resp. „jde do sebe“), je skutečnou cestou „k sobě“, do svého vlastního nitra (Lynch navíc prý tuto část filmu natočil v jednom ze svých skutečných domů). A podobně laděné scény bývají často základem všelijakých filmových hororů: různé tajemné brány a průniky do jiných, „temných“ světů, jsou myslím většinou podobně motivovány – jako cesta do nitra vlastní duše, kde je možno vyrvat to dobré ze spárů různě personifikovaných Zl. A obdobou jsou také počítačové hry, kde se výrazu „dům“ v computerovém slangu užívá pro jednotlivá prostředí, jimiž jejich hrdina prochází a kde většinou na své cestě za konečným úkolem sbírá předměty, které mu budou v cíli nápomocny. Tvak podobně je tomu ve filmu.

NOC SVATÉHO VAVŘINCE bratří Tavianiů – film o domech, o domovu a lidech, kteří je ztrácejí. Zápětka stojí na rozhodnutí fašistické armády vyhodit do povětří malé italské město. Jeho obyvatelé, do té doby skrytí ve sklepení, se rozdělí na dva tábory – jedni uposlechnou rozkazu a shromáždí se v hodinu exekuce v místním kostele, druzí se tajně vydají na cestu za svobodou. Středem filmu je pak scéna, kdy uprchlíci sami uprostřed neobydlené krajiny poslouchají výbuchy, doléhající z jejich vsi. Kamera postupně sleduje jejich tváře (podobně jako v osudovém úvodu filmu PADRE PADRONE tváře malých školáků), slyšíme jejich vnitřní komentář a stříhem nahlížíme do jednoho z domů mladé ženy, kde v průjezdech kamery procházíme jednotlivými místnostmi a můžeme letmo zahlédnout výjevy z minulosti: ona jako malá holčička tancuje na stole, ona již starší pokukuje po mladém chlapci, ona skoro dospělá prohlízející si v zrcadle své tělo. Potom ještě poslední moment před útekem – vystrašená žena udělá křížek směrem na kameru

26) Aristotelés, c. d.

a prchá z domu. Když je po všem, vesničané zahazují klíče od svých domů. Ona si svůj nechává jako přímočarý symbol domova. A první skupina vesničanů, která hledala útočiště v „domě Páně“, se stává obětí dalšího připraveného výbuchu. To vše o zvrácenosti a především vykořeněnosti obludného režimu. Film se odehrává jako retrospektivní vyprávění uvozené klidným záběrem pohledu z okna moderního bytu, v němž v závěru najdeme matku, která celý příběh povídá svým dětem před spaním. Domov byl obnoven.

Tavianiových filmy intenzivně vypovídají o potřebě tradice, rodiny, kořenů, pouta s domovem, vlastní minulostí a sebou samým. Záběry uvnitř vesnických italských domů jsou snímány zvláštně „zabydlenou“ kamerou, v místnostech je cítit prožítý prostor, to důležité nepřichází zvenčí.

David Lynch, neboť není „čistý“ analytik – jeho analýzy nejsou jednoznačné a kdoví, zda vůbec do důsledků upřímné, (s)potřebuje k ukázání paměti jednoho muže ve svém filmu LOST HIGHWAY nespočet „příbytků duše“ (byt, tajemný domek, dům přítele, resp. motel, dům rodičů, cela...), z nichž v každém sídlí některý z nepokojů, neklidů jedné duše, jedno tajemství, jsou to přihrádky (ne)vědomí. V každém je jedna informace, ty mezi sebou bojují, často se i popírají. Proto má Lynch ve svých filmech vždy jednoho nebo několik „průvodců“, stylizovaných do podoby personifikované noční můry. V TWIN PEAKS se zlověstný tancující trpaslík jmenuje Dream Man. Často je „průvodcovství“ rozděleno mezi jednoho „dobrého“ (agent Cooper) a jednoho „zlého“ (Bob). V LOST HIGHWAY se spojili v „dialekticky pravdivého“ oboupolého „muže bez víček“, který iniciuje jak přicházející zlo, tak jeho nápravu. Posun je také v tom, že pokud nás dříve Lynchovi „průvodci“ prováděli pouze filmem, tento nás již vede zobrazovanou krajinou duše hlavního hrdiny. A můžeme mu přisoudit na nižší úrovni kupříkladu jména na pólech Žárlivost/Spravedlnost, na nejvyšší pak Dábel/Stvořitel.

Paměť místa (II) – „tři vrstvy“ krajin paměti

„Když líčení v románech, které jsem četl, nestimulovalo mou obrazotvornost k rozvíjení dostatečně působivých příběhů, vždycky jsem si vybavil Grandhotel, jako ta chudá divadla, co používají pro každou situaci stejnou dekoraci...“, píše Federico Fellini ve svých vzpomínkách na místo svého dětství, které mnohokrát nechal znovustvořit svými filmy: Rimini. A pokračuje:

„...nedokážu uvažovat o Rimini jako o objektivní realitě. Je pro mě spíš jakousi dimenzí paměti. Ano, kdykoliv se octnu v Rimini, pokaždé mě přepadají přízraky, které mám už roztríděné a zaškatulkované.“ A na jiném místě: „Co je Rimini? Je to dimenze paměti (mimochodem vymyšlené, zkreslené a překroucené), s níž už jsem se tolik naspekuloval, že je mi to trapné.“

A o něco později odhaluje cestu, díky níž dokázal toto své „místo v duši“ umělecky uchopit:

„Mezitím jsem ale našel Rimini v Římě. Římské Rimini je Ostia. [...] V Ostii jsme natáčeli Darmašlapy, protože to je vymyšlené Rimini, pravější než to skutečné. To místo vnuká divadelní, scénografickou, a proto zcela neškodnou představu Rimini. Je to moje

město, jakoby oprostěné od všeho hmotného, bez agrese, bez překvapení. Je to zkrátka scénografická rekonstrukce krajiny paměti, do níž můžeš proniknout jako turista, aniž tě poznamená.²⁷⁾

Tři podoby krajin paměti jsem si rozdělil do tří pomyslných *vrstev*:

Existují krajiny paměti *první vrstvy*, do nichž se ve svých vzpomínkách vracíme, a které jsou našim vnitřním odrazem reálných míst. V mnoha filmových dílech ožívá tento motiv hledání v nich skrze vlastní vzpomínky cest propojení minulosti s naší přítomností i budoucností, vlastní sebe-návaznosti. To je kupříkladu základní životní situace Saurových či Tarkovského hrdinů.

Zatímco Saura většinou zůstává v dimenzi skutečného, až na výjimky víceméně v „hmatatelných“ vzpomínkách, Tarkovského krajiny paměti již také přesahují konkrétní svět událostí osobních historií hrdinů, jsou krajinami paměti *druhé vrstvy*, které jsou „projekčním plátnem“ pro jiné rozměry skutečnosti a myšlení. Krajina jako místo konfrontace různých podob reality.

Nakonec je tu *třetí vrstva*, „abstraktní“ podoba krajin paměti: inteligentní oceán na planetě Solaris z Tarkovského filmu, či zrcadlové bludiště marienbadského příběhu. Zde jde již o konfrontaci světa myslí hrdinů s něčím, co není její součástí, ale co ji přitom zahrnuje.

Pro ilustraci představy krajin paměti *první vrstvy* můžeme uvést třeba Saurovy snímky STARÝ DŮM UPROSTŘED MADRIDU, SESTRĚNICE ANGELIKA či ELISO, MŮJ ŽIVOTE!, Tavianiových FLORÉAL, samozřejmě Bergmanovy LESNÍ JAHODY nebo v lehčím tónu ANNIE HALLOVOU Woodyho Allena. V každém z těchto filmů sledujeme jejich hrdiny v situacích přímé fyzické konfrontace s místy, na nichž se přihodily podstatné události jejich života a tato „reálná“ přítomnost v krajinách paměti startuje tok vzpomínek. V nich pak mohou jejich aktéři být dokonce účastni ve své současné fyzické podobě, buďto jako „pozorovatelé vzpomínek“ (Annie Hallová) nebo i „ve vlastních rolích“, jako když José Lopéz Vásquez v roli sebe jako dítěte prochází ve filmu SESTRĚNICE ANGELIKA všemi situacemi již jako dospělý muž. Podobně je v LESNÍCH JAHODÁCH nucen Victor Sjöström v roli (a přirozeně s *fysis*) starého profesora snít tíživý sen o své maturitě. Grzegorz Krolikiewicz dohnal tento narativní prvek tak daleko, že v PŘÍPADU PEKOSIŇSKÉHO nechal starého šachistu, skutečného Pekosiňského hrát sebe sama jako „naturščíka“ ve všech etapách filmového zpracování běhu jeho života.

Nyní k *druhé vrstvě* krajin paměti. Jsou to ty již odpoutané od bezprostředních **dějových** spojitostí, které mohou jako zmiňované projekční plátno „přijímat a odrážet“ významy. Poušť v Antonioniho ZABRISKIE POINT jako místo pre-moderní civilizace, tedy pramenišť našich společných kořenů, se stává platformou úvahy nad rozporem vesmírné přirozenosti a pomýlenosti spotřebitelské společnosti. Dvě podoby města, moderní a historická²⁸⁾ v jeho NOCI zase reprezentují dva neslučitelné póly vztahu ústřední dvojice, Giovannioho a Lidie. Rozpadající se město s bloudícími obyvateli v Resnaisově MURIEL opět ilustruje diskontinuitu a desintegrovanost společného i individuálního světa (paměti) všech jeho hrdinů.

27) Federico Fellini, *Dělat film*. Praha 1986.

28) V komické poloze totéž využil Jacques Tati ve filmu MŮJ STRÝČEK.

A konečně k *třetí vrstvě*. Kosmonauti – „solaristé“²⁹⁾ z Tarkovského (resp. Lemova) příběhu se stávají nedobrovolně účastnými na duchovním propojení s vyšší mocí. Oceán na planetě Solaris je entitou, vyzývající hrdiny k čisté vesmírné pospolitosti, místem symbiózy všeho existujícího, hmoty i ducha, komunikujícím celkem, zahrnujícím všechny tyto části. Od něj se ve filmu odrážejí osobní traumata hrdinů, spojená s minulostí, oceán „aktivuje“ svědomí postav tím, že zhmotňuje, personifikuje jejich tíživé vzpomínky, „inscenuje jejich podvědomí“.

Žena v Resnaisově (resp. Robbe-Grilletově) marienbadském hotelu se zase stále vzpírá spojit svou mysl s myslí tajemného vyzyvatele a vytvořit tak novou duchovní jednotu – nebo ji jen obnovit? Celé „loni“ i veškeré prostředí hotelu jsou podobně jako oceán abstraktní platformou pro tuto základní otázku: Dojde konečně ke spojení? Jestliže chápeme LONI v MARIENBADU – mimo jiné – jako příběh dvou polovic jedné ztracené duše, hledající opět celistvost, všimneme si symetrické struktury vyprávění i obrazového pojetí, uprostřed nějž, zhruba v půli filmu (kdy muž již po ženě vřel „Kdo jste? Jste jako stín a čekáte až se k vám přiblížím“, prohlásí, že „vše je již u konce“ a poté žena řekne, že se „přiblížila jako stín“), stojí scéna, odehrávající se kolem zrcadla, která je stříhána tak, že obraz budí zdání, že Delphine Seyrigová přichází z obou stran zároveň k zrcadlu, aby mohly její oba obrazy splynout v jeden. Od této chvíle již její hrdinka přistupuje na vyzyvatelovu hru a začíná se „rozpomínat“. V celém filmu je tato zrcadlová symetrie podporována častými středovými kompozicemi obrazu: Muž napravo, vprostřed záběru židle, zcela nalevo žena. Doprostřed přesně po ose vchází ženin společník, „manžel“, „strážce zrcadla“ – Pitoëffova „vampýrská“ stylizace ještě umocňuje vyznění jeho postavy jako bytosti na pomezí světla a stínu. Pro to vše tedy Marienbad jako krajina paměti – zrcadlové bludiště.

Všemi třemi vrstvami prochází vyprávění i ve Wendersově NEBI NAD BERLÍNEM: Je tu skutečný Berlín se svou reálnou minulostí i přítomností (*první vrstva*), jakou v osobní rovině zná a znovu objevuje polidštěný anděl Peter Falk, ale především vypravěč Homér, postava zosobňující kolektivní paměť obyvatel města (světa). Ten je již součástí přesahu do *druhé vrstvy*, v níž je Berlín symbolickým místem duchovních dějinných zlomů a skutečně zhmotněné ideje rozdělení – Zdi. *Třetí vrstvou* Berlína jako krajiny paměti je Berlín – město andělů, odpradávná vykonávajících službu svědectví.

Úplného filmového splynutí člověka s krajinou paměti bylo v historii kinematografie několikrát dosaženo použitím jednoduchého obrazového triku, jenž právě Wenders ve svém filmu rehabilitoval – dvojexpozice. První retrospektiva Carného DEN ZAČÍNÁ je uvedena stopzáběrem Gabinova obličej, který před chvílí hleděl oknem do zalidněné ulice, prolutým s obrazem téže, **tehdy** prázdné, ulice. Rysy jeho obličej se vpíjejí do struktury dlažby a splývají s ní. Stejně tak v Pasoliniho MÉDEE vidíme titulní hrdinku vzpomínat

29) V knize Eugena Herrigela *Zen*, v kapitole Mistr vidí žákovi do srdce, čteme: „Rozumět někomu jinému, být schopen vhlédnout až do nejtajemnějšího zákoutí jeho duše, je možné pouze „komunikací“ jedné solární pleteně s druhou (jde o nervovou pletěň, ležící bezprostředně pod bránicí, označovanou jako pletěň solární – plexus solaris). Kdo hodně cvičil, získává schopnost vtáhnout každého člověka do silového pole, které kolem sebe takřka prstencovitě rozšiřuje. Nejen lidi, zvířata, rostliny, nýbrž i věci. Nemůže tomu uniknout nikdo a nic. A to, co se jednou dostalo do tohoto silového pole, musí odhalit svou povahu a jméno.“ Viz Eugen Herrigel, *Zen*. Olomouc 1996.

na rodnou zem, v níž byla schopna „činit zázraky a ovlivňovat počasí“, a její tvář v detailu stopzáběru je prolnuta s širokou panoramou krajiny. Uskutečněný filmový sen o spojení.

Paměť předmětů (I)

Nyní promluvíme o tom, co vše je možné v krajinách a příbytcích paměti najít a jak to k nám promlouvá.

Nejprvnějšími, nejdosažitelnějšími a také nejtíravějšími přítomnými předměty budou všechny obrazy, fotografie, které přímo a zcela konkrétně poukazují k jistému místu v čase, srdci. To samozřejmě platí jak pro skutečný život, tak pro významovost všech prvků (jak vzatých z reality, tak filmových úprav) filmem používaných.

Bývá velmi nedoceňována a často hrubě podceňována síla zobrazovaného. Vše, co se na prostoru jednoho záběru objeví, ať již v různých obrazových nebo zvukových plánech, všechny tyto prvky působí mezi sebou dokonale interaktivně, komunikují spolu a skrze film samozřejmě s námi. Takové bývají například zdánlivě bezvýznamné nápisy uvnitř dekorace, stačí pouhé jedno písmeno, o něž je záběr bohatší, a již se celý význam posunuje. (Je to přeneseně obdoba principu „Bild im Bild“, obraz v obraze, používaného televizní technikou, zde ovšem bez ustaveného ohraničení – viz kap. Paměť a montáž uvnitř záběru.) Každý takový prvek je vlastně citátem, znakem uvnitř znaku, k něčemu odkazuje: Jednak k významu, pro který patří do konkrétního prostředí (např. dopravní značka „zákaz vjezdu“), potom ale i ke smyslu, jaký mu určuje jeho postavení ve významové struktuře filmu – což má být z autorského hlediska záměrné (např. když ve svém filmu bude používat metaforu cesty, má pro něj tento znak zcela zásadní důležitost, a režisér tak nesmí dopustit, aby se v záběru objevil pouze náhodou, neboť tak jednoznačně získává charakter symbolu, a pouze ikonický záběr se stává indexem). I v případě nezáměrnosti je ovšem výsledek stejný – znak promlouvá. A přirozeně rozjítřuje v divácích vše, co s ním může být spojeno v jejich individuální (zde již zcela mimo autorovu moc) i kolektivní paměti. Je to tedy otázka autorské zodpovědnosti.

Nejkřiklavější jsou v tomto smyslu ty nejvšeobecněji známé předmětné symboly jako kříž, ale také třeba americká Socha svobody či francouzská Eiffelovka. Ty s sebou do díla přinášejí již hotový a hluboce zakořeněný významový aparát a jsou tím pádem nejcitlivější na nakládání s nimi, zároveň pro svou jasnost a pevnost nejsnáze variovatelné v parafrázích nebo parodiích. Vždyť kolik příkladů se nám naskýtá třeba právě u Kříže, který jednoduše reprezentuje prakticky celou lidskou historii a vše základní, co s člověkem, jeho snahami a posláním souvisí! A je nasnadě, že budou stále skoro nevyčerpatelně přibývat, neboť patří jak k nejsilnějším, tak k nejlacinějším zbraním, se kterými se dá vytáhnout do (kupříkladu reklamního) útoku. (V kombinaci s dalším silným, tentokrát národním symbolem – americkou vlajkou, obohaceným navíc o sexuální rozměr, toho využila i distribuce Formanova LID VERSUS LARRY FLYNT.

Velice subtilního spojení mezi rekvizitou archetypálního charakteru, kostýmem jako aktuálním symbolem a hereckou akcí dosáhl ve svém filmu (zároveň na motivy skutečných událostí) ALLEGRO BARBARO Miklós Jancsó: Poslanec Endre Bajcsy-Zsilinszky, ve filmu jako István Zsadányi (György Cserhalmi), na svém statku společně s levicovými rolníky

vynáší a pálí Smrtku, kterou posléze přiobleče do svého vojenského mundúru. Dává tak najevo rozchod s vládní politikou jako i se svou minulostí. Jancsó přitom využívá obětního významu pohanského rituálu, jehož základ je přitom analogický křesťanskému pojetí vykoupení člověka Ježíšovou obětí. Paradoxem vyznění celého příběhu pak je politická machinace, díky níž ten, který se skutečně obětuje, získává z politických důvodů život, a za oběť je vzat jen jeho, politicky méně významný, protějšek – dívka Mari Bankósová (György Tarjánová).

V charakteru každé oběti je vždy přítomno dvojí **upomínání**: Nejprve obětující se bere na sebe významy toho, zač se obětuje, jde tedy o přenos nějakého duchovního konkrétna z jednoho subjektu na druhý – náhradnictví, dvojnictví. A za druhé tu akt oběti zůstává „jednou pro vždy“, jako **pomník** tak, aby ve všech dobách upomínal ke svému významu, vůči němuž je každý člověk nucen zaujmout pozici.

Předmět, rekvizita, věc, mohou promlouvat o sobě i o nás, jestliže jim k tomu dáme dostatečný prostor. Mají moc hovořit za nás, za naše touhy, pocity (nejvlastněji pak za naši minulost), jsou schopny brát na sebe břemeno naší komunikace se světem. Uvnitř filmu to platí naprosto. Jen je nutné vytvořit k tomu prostor a definovat kód (Bresson: „Pouta, která čekají na bytosti a věci, aby mohly žít.“³⁰⁾). Jeho důsledným a (smysluplným) dodržováním dokážeme zajistit, aby všechny pohyby, které z naší vůle uvnitř filmu nastanou, byly pravdivé.

Znovu Bresson: „Pravda není ukryta v živých prostorách a skutečných předmětech, které používáš. Je to ovzduší pravdy, kterého se zmocní jejich obrazy, když je uspořádáš v určitém pořadí.“³¹⁾ Například ve svém filmu *NĚŽNÁ* rozehrává právě Robert Bresson drama nenaplněného vztahu obchodníka a mladé ženy a prostředníky jsou mu právě předměty, jejich funkce a úlohy, jejich momentální místo ve světě jeho hrdinů. Hrdina – muž má pro to příznačné povolání: je starožitníkem. A proto také mezi ním a jeho klientkou, nemajetnou mladou studentkou, která kvůli studiu u něj prodává či dává do zástavy své nejrůznější cennosti, se vznikající vztah (filmově) buduje symbolicky právě na těchto drobných předmětech. Všechny věci mají svou minulost, která se v určitém bodě protknula s minulostí lidí. Náš hrdina, fascinovaný mladou ženou, zkupuje její cennosti, které vždy vypoovídají o tom, do jak stále hlubší existenční tísně se ona dostává. Ze své vůle jí tím vpomáhá, přičemž si ale tyto předměty, reprezentanty jejích životních kroků, přivlastňuje. A postupně si tak přivlastňuje její minulost, činí bytost bezbrannější, aby postupným odhalováním mohl získat – její přítomnost. Dívku skutečně „získá“, jedná se však v podstatě o podobný výměnný obchod: dívka se za něj provdá a on jí tak zajistí živobytí. Není tedy divu, že ke skutečnému „získat si“ nikdy nedojde a dívka až do své tragické smrti neopustí post vzácného předmětu, získaného (i když upřímným) obchodníkem. Skokem z balkonu se vpravdě „rozbije“. A celá přítomnostní pasáž (vše ostatní se odehrává v retrospektivách), kdy náš hrdina rekapituluje svůj příběh, se odehrává nad „rozbitým“ tělem mrtvé tak, jako by se skutečně jednalo o vzácný předmět, který se nenahraditelně zničil. Chod stroje se zastavil paradoxně momentem vpádu **přítomnosti**, chvílí, kdy se zdálo, že bude možné (po získání všeho minulého) skutečně začít **nyní**.

30) R. Bresson, c. d., s. 65.

31) Tamtéž, s. 66.

V celém filmu je pak důsledně pracováno s tímto klíčem. Na „věcnost“ je kladen zásadní důraz, v každém pohybu a gestu, v každém činu je cítit především **funkce**. Život našeho hrdiny je takový. I všechny radosti se odehrávají skrze fungující předměty, jako je například televizor. Většina záběrů je navíc komponována tak, že umenšuje úlohu člověka ve prospěch věcí, které jej obklopují. A které si podmanil i se dobrovolně stal částí stroje, v jehož rámci fungují. Dokonce stříhově je to podpořeno tím, že v mnoha momentech filmu se s odchodem postavy ze záběru využívá uprázdňení prostoru pro věci do té míry, že doba, po kterou nám režisér umožňuje sledovat „osiřelé“ místo je přinejmenším stejně dlouhá jako doba, po kterou se v rámu záběru na tomtéž místě pohyboval některý z hrdinů.³²⁾ Na mnoha místech nám tak dává bezmála zapomenout na člověka a na to, jaký postoj právě zaujal, a dá plný prostor tiše odpočívajícímu stroji.

Připomíná to typicky modernistickou vizi světa jako soukolí, vlečícího s sebou jen málo mohoucího člověka, ve filmu nejbližší v expresionismu a posléze kammerspielu. Stejnou zkušenost s „následky futurismu“ zažívá ve filosofické rovině Josef K. v PROCESU a prakticky tulák v MODERNÍ DOBĚ. Dadaisté se tomu bránili snahou odepřít funkcím jejich smysl a předmětům jejich konotace: DOPOLEDNÍ STRAŠIDLO Hanse Richtera nabízí věcem (jsou jimi čtyři pánské klobouky) volnost. ROSALIE A JEJÍ GRAMOFON – věci v pokoji tančí podle hudby.

Vtip však je v tom, že naše vědomí přirozených spojitostí nikdy nezbavíme, tudíž hlavním dojmem z filmu zůstane, že jsou to **ty pánské klobouky**, které se vydávají na svou pouť, ovšem které se **normálně** (!) takto nikdy nechovají. Z tohoto srovnání viděného a (pod)vědomého vzniká právě ten rozpor, který teprve je hybnou silou takového uměleckého zážitku.

V DĚTECH RÁJE zase hraje osudovou roli pokoj, v němž kdysi došlo ke sblížení hrdinů, jež bylo překaženo vpádem soka Lamaitrea. Po letech se oba do pokoje vracejí. Vše je jako by při starém, všechny věci na „svém“ (to znamená takovém jako tehdy, v onen klíčový okamžik) místě. Jen doba je jiná. Tehdy byla ještě nevinná, dnes je již doba zodpovědnosti – namísto hejska Lamaitra zasahuje do děje Baptistova žena. Ani po letech, a po zdánlivém návratu do stejné chvíle, nenaplnily se touhy hrdinů.

A podobně vypráví Alain Resnais příběh MURIEL, kde věci – Helénin přeskupovaný nábytek – již nemají své pevné místo ani vazby, stejně jako lidé, a kde jediným ještě trvajícím poutem je zoufalý cit Alfrédovy ženy, díky němuž se může až v posledních okamžicích filmu kamera poprvé oddat spojujícímu pohybu prázdným bytem, když do té doby důsledně držela chladnou statickou distanci, nedovolující pražádnou úlevu.

Ať již se tedy Luis Buñuel a Salvador Dalí ve svém společném filmu snažili jakkoli o zpřetrhání spojitostí, nikdy se jim nemohlo podařit odpoutat člověka od jeho přirozené zkušenosti. Dosáhli však jiných cenností: humoru i hluboké výpovědi o lidském konání. Jejich z moře vyplavené předměty, jakož i milenci ztuhlí v posledním záběru

32) V Carného filmu DEN ZAČÍNÁ jsme během zoufalého posledního boje hrdiny přítomni jeho vlastním vzpomínkám, které jsou vždy uvedeny rekvizitou, která se k nim váže. Tak v jedné situaci vidíme skříň, kterou pronásledovaný použil k zabezení dveří a vzápětí se prolínačkou se záběrem na totéž místo vrátíme do minulosti, kdy skříň ještě stojí o kousek vedle na svém místě, kam ji spojení záběrů „posunulo“.

na břehu, odhalili obrovskou, zatím z hlubin nevyzvednutou „těžební potenci“ lidského nitra. A to od nynějška i filmem.

Paměť předmětů (II)

Předmět (rekvizita) přichází do filmu jako „nadpis“ množiny idejí, které asociuje, ke kterým upomíná v našem individuálním i kolektivním vědomí. A zároveň vstupuje v interakci s ostatními rekvizitami a tedy s jimi dále asociovanými idejemi.³³⁾ Klasické „setkání slunečníku a šicího stroje na operačním stole“ (Resnais je ve filmu je doslova obrazově cituje v *MŮJ STRÝČEK Z AMERIKY*) je toho nejlepším příkladem: Do hry vchází idea slunečníku, idea šicího stroje a idea operačního stolu. A s nimi vše, co máme v naší paměti s nimi spojeno. Dochází tedy ke srážce všech těchto dílčích idejí ve všelijakých kombinacích a rodí se významy a rodí se krásno. Je to esenciální příklad montáže.

A k tomutěž dochází v každém okamžiku filmu (života), s každým novým prvkem, který se mezi těmi již známými objeví. Každá věc je navíc zároveň aktuální promluvou stejně jako částí minulosti a něčeho symbolem (třeba jako letadlo, nalétávající v jedné scéně Jancsóova *ALLEGRA BARBARA* na kameru – kdy záběr je ohraničen krovky domu hlavního hrdiny, tedy místa bezpečí – je symbolem ohrožení, upomíná k hrdinově vojenské minulosti a do třetice vyvolává subjektivní emoce v divácích). A rekvizita sama o sobě je, dovedeno do důsledků, snad vždy synekdochou.

Kaneova skleněná sněhová koule na počátku Wellesova filmu definuje množinu, v níž je nutno hledat a dobrat se v závěru ke klíčové rekvizitě, zastupující celé životní hoře postavy. Opačného postupu, kdy rekvizita je středem dění a vše ostatní se odehrává odstředivě, jsou všechny filmy na principu „příběh jednoho...“.

BALLADE VAN DEN HOOGEN HOED – film natočený jako příběh jednoho klobouku cele v retrospektivě zarámované pouze jeho vylovením z řeky. Takto je schopna rekvizita být prostředníkem filmové paměti stejně jako vzpomínající postava.

Kdybychom hledali takovou věc, která by dokázala co nejefektivněji zastat tuto úlohu průvodce světem, mohly by to být třeba peníze. Ty by se mohly stát skutečnými „světovými zpravodaji“, „kameramany“.³⁴⁾

33) Robbe-Grillet se tomu brání: „V původním románu předměty a gesta, které sloužily jako podpora zápletky, zcela vymizely a vyklidily pole svému pouhému významu: neobsazená židle byla už jen nepřítomností nebo očekáváním, ruka, jež se klade na rameno, byla jen známkou sympatie, mříž v okně nemohly znamenat nic jiného než nemožnost vyjít ven... A hle, nyní pojednou vidíme židli, pohyb ruky, tvar mříží. Jejich význam zůstává stále nabíledni, místo však aby se cele zmocnil naší pozornosti, je jakoby přidán navíc; dokonce jakoby přespříliš, neboť to, co zasahuje, co nám setrvává v paměti, co oněm vágním mentálním pojmům připadá jako podstatné a nezredukovatelné, to jsou právě ona gesta sama, ony předměty, přemísťování a obrysy, jimž obraz jedním rázem vrátil (aniž to chtěl) jejich realitu.“ (Viz Alain Robbe-Grillet, *Za nový román*. Praha 1970, s. 14.) Oproti tomu však jinde, na obranu proti výtce o absenci člověka v novém románu, píše: „Třebaže se v nich (nových románech) shledáváme s mnoha předměty popsanými s úzkostlivou péčí, je to vždycky a především zrak, který je vidí, myšlenka, která si je vybavuje, vášně, která je znetvořuje“, čímž zároveň podává perfektní sémantickou charakterizaci filmového média.

34) DOBRODRUŽSTVÍ DESETIMARKY (*Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins*; Béla Balázs, Berthold Viertel, 1926).

Nejdokonaleji dokázal takto „ospravedlnit kameru“ zřejmě Wim Wenders ve svém NEBI NAD BERLÍNEM, resp. TAK DALEKO TAK BLÍZKO: vždy se totiž „někdo dívá“, ³⁵⁾ a použít pohled anděla je geniálně jednoduchý způsob jak na duchovní platformě dostat ryzímu filmu. A motiv pozorování se v profánnější podobě objevuje i v jeho filmu LINIE NÁSILÍ, kde je tentokrát tím vše vědoucím tajná služba. A někde mezi těmito dvěma póly stojí opět David Lynch se svou LOST HIGHWAY, jejíž hlavní hrdina žije „poblíž observatoře“ a je také z bezprostřední blízkosti (vlastní duše) „pozorován“ – možná i oním otvorem na způsob řeckého impluvia (jímž otrok v Plautově Tlučubovi zahlédne Filokmasium, čímž ji prozradí) ve stropě jeho bytu, který se objevuje i ve vězeňské cele a je jakoby jedním z průchodů po cestě proměn hrdinovy identity (nelze nepřipomenout kosmonauta Bowmana z 2001: VESMÍRNÉ ODYSSEY, který prochází lidským životním cyklem po zahlédnutí monolitu, jenž je mu také bránou do jiné dimenze). Vraťme se však k předmětům a jejich úloze.

Snímání rozdílů mezi bytostí a věcí, mezi postavou a předmětem, hercem a rekvizitou dosahuje ve většině svých filmů Jan Švankmajer. ³⁶⁾

Staví je na stejnou úroveň a jednomu přikládá funkce druhého. Je to pojetí rekvizity jako postavy a naopak. Rekvizitou mu je před kamerou věc, loutka, člověk. S tím vším pak pracuje především jako s materiálem. Dovoluje mu to vytvářet bizarní kombinace ve stavech (hlava posazená na nohách bez trupu v TMA, SVĚTLO, TMA) a v dějích (kohoutkem nasazeným místo nosu „vypouštěný“ fotbalista v MUŽNÝCH HRÁCH). Je to krajní případ otevřených možností, kdy ale nevyčerpatelností absolutní množiny kombinací hrozí v konci pocit nejedinečnosti zvolené varianty. Tím vlastně stojí a zároveň padá celá surrealistická, resp. dadaistická metoda. Pokud se tedy rozhodneme nechat raději předmětům jejich vlastní paměť a přidáme k tomu už jen situaci, vytěžíme subtilní výpověď podobnou třeba úvodní scéně Hitchcockova ZÁCHRANNÉHO ČLUNU: Na vodní hladině plavou všelijaké věci, které panoramou kamery řadí autor za sebe tak, abychom získali co nejjasnější sdělení o tom, **co** a **komu** se zde přihodilo a **o čem** budeme dál hrát. A když budeme chtít oslavit tento filmový způsob vyjádření, uděláme to jako François Truffaut v UKRADENÝCH POLIBCÍCH: Opravářské nářadí na podlaze v pokoji s rozbitou televizí, odhazované zřejmě těsně před chvílí, leží na zemi „v roli“ obvyklých částí ošacení, snímáných před milostným aktem. V rekvizitě tu máme připomenutu jak hlavní postavu, tak nynější situaci a navíc hold filmovému umění.

Petr Marek (1974)

Narozen v Prostějově, v mládí hokejistou (z donucení – tatínek trenér). Život v Hranicích na Moravě; minulý rok absolvoval FF UK v Praze (filmová věda). Od 1983 filmový amatér – 50 krátkých, pět dlouhometrážních filmů: *Bajesta Gumbrina* (1993), *240 minut v Solingenu* (1995), *90 minut v Solingenu aneb The best of 240 minut v Solingenu* (1995), *Film Petra* (1996), *My Life Opodál* (1996), *Všechno na Mars!* (1997), *Film Marka – Svět hlemýžďů* (1998); nyní natáčí film *Láska shora*. Herec improvizčního Divadla Beruška, od 1989 člen Kulturního sdružení UNARCLUB.

(Adresa: <http://unar.tripod.com>; muzikant.krlek@post.cz)

35) Volně podle Berkeleyho: Vždy je někdo, kdo vnímá, a když to nejsem já, ani žádný jiný člověk, je to duch, který svým vnímáním stále znovu konstituuje svět.

36) Pasoliniho K ČEMU JSOU OBLAKA (1967): herci v rolích loutek, loutky žijí a vnímají hru i v zákulisí.

Citované filmy:

A loď pluje (E la nave va, Federico Fellini, 1983), *Allegro Barbaro* (Miklós Jancsó, 1979), *Annie Hall* (Woody Allen, 1977), *Ballade van den hoogen hoed* (Max Haas, 1936), *Bez střechy a bez zákona* (Sans toit ni loi; Agnès Vardová, 1985), *Bláznivý Petříček* (Pierrot le fou; Jean-Luc Godard, 1965), *Blue* (Derek Jarman, 1992), *Cléo od 5 do 7* (Cléo de 5 à 7; Agnès Vardová, 1961), *Čínanka* (La Chinoise; Jean-Luc Godard, 1967), *Člověk z mramoru* (Człowiek z marmuru; Andrzej Wajda, 1976), *Člověk ze železa* (Człowiek z żelaza; Andrzej Wajda, 1981), *Den začíná* (Le jour se lève; Marcel Carné, 1939), *Děti ráje* (Les Enfants du paradis; Marcel Carné, 1943 – 1944), *Dobrodružství desetimarky* (Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins; Béla Balázs, Berthold Viertel, 1926), *Dopolední strašidlo* (Vormittagsspuk; Hans Richter, 1927 – 1928), *Eliso, můj živote!* (Elisa, vida mia; Carlos Saura, 1976), *Empire* (Andy Warhol, 1963), *Floréal* (Paolo a Vittorio Taviani, 1993), *Chuť třešní* (Ta, me ghlás; Abbás Kíárostamí, 1997), *Ivan Hrozný* (Ivan Groznyj; Sergej M. Ejzenštejn, 1945), *Karabinieři* (Les Carabiniers, Jean-Luc Godard, 1962), *Lesní jahody* (Smulstronstället, Ingmar Bergman, 1957), *Letní příběh* (Conte d'été; Eric Rohmer, 1996), *Lid versus Larry Flynt* (The people vs. Larry Flynt; Miloš Forman, 1996), *Linie násilí* (The End Of Violence; Wim Wenders, 1998), *Lisabonský příběh* (Lisbon Story; Wim Wenders, 1994), *Loni v Marienbadu* (L'Année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961), *Médea* (Pier Paolo Pasolini, 1970), *Moderní doba* (Modern Times; Charles Spencer Chaplin, 1935), *Muriel* (Alain Resnais, 1963), *Mužné hry* (Jan Švankmajer, 1988), *Můj strýček* (Mon Oncle; Jacques Tati, 1958), *Můj strýček z Ameriky* (Mon Oncle d'Amérique; Alain Resnais, 1979), *Návštěvy z temnot* (Les Visiteurs du soir; Marcel Carné, 1942), *Nebe nad Berlínem* (Der Himmel über Berlin; Wim Wenders, 1987), *Něžná* (Une Femme douce; Robert Bresson, 1969), *Noc* (La notte; Michelangelo Antonioni 1961), *Noc svatého Vavřince* (La notte di San Lorenzo; Paolo a Vittorio Taviani, 1981), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1940), *Obyčejný fašismus* (Obyknovennyj fašizm; Romm, 1965), *Padre padrone* (Paolo a Vittorio Taviani, 1977), *Povolání: reportér* (Profession: Reporter; Michelangelo Antonioni, 1974), *Proces* (Le Procès; Orson Welles, 1962), *Prolomit vlny* (Breaking the waves; Lars von Trier, 1996), *Případ Pekosiňského* (Przypadek Pekosinskiego; Grzegorz Krolikiewicz, 1993), *Rampa* (La jetée; Chris Marker, 1963), *Rosalie a její gramofon* (Rosalie et son phono, Roméo Bosetti, 1911), *Sestřenice Angelika* (La prima Angélica; Carlos Saura, 1974), *Sirius Remembered* (Stan Brakhage, 1959), *Stalker* (Andrej Tarkovskij, 1979), *Starý dům uprostřed Madridu* (Cria cuervos; Carlos Saura, 1976), *Sur les bords de la camera* (Henri Storck, 1932), *Soumrak bohů* (La caduta degli dei – Götterdämmerung – The Damned; Luchino Visconti, 1969), *Šťěstí* (Le Bonheur; Agnès Vardová, 1964), *Tak daleko tak blízko* (In weiter Ferne, so nah; Wim Wenders, 1993), *Tma, světlo, tma* (Jan Švankmajer, 1989), *Tokyo – Ga* (Wim Wenders, 1985), *Trojka z mravů* (Zéro de conduite; Jean Vigo, 1933), *Twin Peaks* (David Lynch, 1992), *U konce s dechem* (A bout de souffle; Jean-Luc Godard, 1959), *Ukradené polibky* (Les Baisers volés; François Truffaut, 1968), *Ve větru* (Vít Pancíř, 1998), *Vtáčkovia, siroty a blázni* (Juraj Jakubisko, 1969), *Walden /Diaries, Notes, and Sketches/* (Jonas Mekas, 1964 – 1969), *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1969), *Záchranný člun* (Lifeboat; Alfred Hitchcock, 1944), *Zelig* (Woody Allen, 1982), *Zet a dvě nuly* (Zed And Two Noughts; Peter Greenway, 1982), *2001: Vesmírná odyssea* (2001: A Space Odyssey; Stanley Kubrick, 1968), *31/75 Asyl* (Kurt Kren, 1975).

SUMMARY

THE MECHANICS OF MEMORY IN THE FILM MEDIUM

(and Memory in Film)

Petr Marek

Memory is one of the most characteristic phenomena in film. It is simply central to film. If fine art, or photography, arose with the purpose of creating reflections of reality and their preservation and materialisation in paintings, it was always the case of isolating a single moment, one instant, one unique flash in the course of time and its subsequent "freezing". A materialised reminiscence was created, clearly located either in specific (historical) or imaginary (mythological, in the broadest sense) time. This time is a moment, a flash, a single opening of the photographic shutter, a film frame.

We are able to **recognise** (consciously grasp) the film frame – as the primary construction unit – only if it is transformed into something enduring, tangible, namely with the aid of photography. We are able to **perceive** them. Only this principle, when we can perceive a certain image but not yet "distinguish" it, technically allows the existence of film. And the chief means here is naturally a certain type of memory! After all, how else does an impression of movement on the screen appear in our eye without the aid of a comparison of what we have **just** seen with a **past** vision? The comparison of a perceived frame with the "memory" of a frame perceived previously.

Now we are balancing on the edge linking two basic units placed just beneath one another in the structural hierarchy of film: the film frame and the film shot.

Within the film shot we see, without any "concealment", concrete information proceeding in time. Its decoding occurs initially with the primary recognition of components: shapes, movement, colours... The image calls to mind simple concepts (such as "chair", "house") whose prefigurations are present in our memory. Like a symbol, it first has an iconic and denotative character. The film accompanies it thanks to its essence, that it directly captures existing reality. The shot, therefore, "remembers".

On a higher level of differentiation we already recognise the relationships between these objects, shapes, figures etc. within one shot and we again confront them in our own consciousness with our own established systems which we have partly built up ourselves and partly acquired as a "dowry" in the form of tradition and collective memory. At this point "recalling" comes into its own.

One shot now speaks for itself. And it is capable of speaking in essence, a whole key plot sequence can unfold within its space, even a whole film. The first cinematographic films took up the space of a single shot – one reel of film material; they were thus a perfect reflection of a certain slice of reality in time and space. The only view of man from opening his eyelids to the moment he closes them. And the camera has become a mirror.

The film arrives as a revolution in creation, the preserver of reflections. Like (with certain tolerance) a perfect medium for a faithful recording process, like a literal documentor of a set moment, precisely defined in a precise moment of time. A new image is created – a document of reality, memory – matter. Medium – memory. It is no longer an illustration but (again with certain tolerance) reality itself. "Truth".

Translated by Karolina Vočadlo