

Články

ZABRISKIE POINT

Oliver Bakoš

Návrat k filmu, ktorý človek vníma s odstupom času, znamená i stretnutie s vlastnou pamäťou. Výsledkom býva často sklamanie, ale v lepšom prípade i prekvapenie. Na mnohé scény možno postupne zabudnúť, iné sa iste aspoň čiastočne „menia“ – vďaka niekdajšej nepozornosti. Dielo, ktoré nás už dávno oboznámilo so svojim videním sveta a so svojimi pravdami, sprevádza podvedome tušená povinnosť, ktorá každého čaká v tejto anamnéze. Zahmlené, stratené a celkom subjektívne náhľady, ktoré kedysi ležali na horizonte mladosti a predurčovali jej pohyb, sa náhle sprítomnia s neočakávanou intenzitou. Zvyčajne nie je až tak veľa toho, čo divák očakáva: isté hudobné motívy, obrazy, príbeh a najmä – pôvodný dojem z celku. Jednotlivé detaily akoby na seba naviazali množstvo vtedajších reflexií a podnecovali k prirodzenej konfrontácii s neskoršou či dnešnou skúsenosťou.

V tomto zmysle sú Antonioniho filmy stále svieže – skúsenosť s jeho dielom nikdy nie je iba rehabilitáciou toho, čo zostarło. Filozofické poslanstvo jeho tvorby akoby sprevádzala určitá predvídavosť voči dnešku, ukrytá v otázkach vyslovených v podtexte. Tým, že sa prenesú do novších čias, rozrastajú sa do svojich nových podôb. Ich prirodzeným médium však zostáva onen pôvodný film. Navzdory všetkému, čo o relatívnosti skutočného a „dôležitého“ vôbec vieme, akoby film bol tou zázračnou plynúcou riekou, do ktorej človek môže, ba dakedy i musí vstúpiť dvakrát.

Nikto sa neubrání pocitu tejto súvislosti: opäť prestáva veriť tomu, že postavy, ktoré pred ním vystali, sú iba pominuteľné tiene. Tuší, že na seba nevzali ľudskú podobu iba kvôli znázorneniu určitého gesta, lež preto, aby v priestoroch imaginácie rozochveli krehkú strunu, ktorej tón ľudskú bytosť dokáže vrátiť k sebe samej. Určite vie, že tisícokraký odkaz na prírodu a na jej konštantné tvary vytvára iba pozadie nekonečnej premeny, ukrytej v konfliktoch a vo vytúženej katarzii.

K hĺbke tohto návratu prispieva azda i to, že každú z ústredných postáv Antonioniho filmu presne identifikuje iba určitá pomyselná nejasnosť všetkých jej polôh a vzťahov: ich rozmer akoby ničím nezačínal a nekončil. Ak by sme úmyselne použili starý dobrý pojem „hrdina“, nedostali by sme sa s jeho pomocou pravdepodobne ďaleko. Chýbalo by vždy niečo z ostro vytesaných rysov presného a nemenného charakteru, ktorý dôsledne podmieňuje vnútornú logiku činov. Rovnako ako kedysi, nedokázali by sme ani dnes celkom presne určiť, či ide o hrdinu „záporného“ alebo „kladného“, nevedeli by sme sa ustáliť v názore, či je tá-ktorá postava v konečnom dôsledku sympatická alebo nie. Mohli by sme sa z tých či oných dôvodov pre takéto riešenie jednoducho rozhodnúť, ale stratili by sme zo zreteľa najjemnejší motív plynúci z vlastnej autenticity Antonioniho postáv:

žiadna nie je proklamáciou apriórne skonštruovaného hesla či typu, ktoré by na sebe mohla niesť ako nálepku. Naopak, každá má, podobne ako živá bytosť, nekonečne veľa srdce i tvárí. Kód k určitému činu si postava nesie v sebe len v jeho univerzálnej podobe. Jeho dôsledky určite v mnohých prípadoch sledujú aj kliše vedomých a (ne)rozumných úmyslov, ale rovnako často sa triešia o záhadnosť a náhodnosť vonkajšieho sveta, prípadne sa vychyľujú z predurčenej dráhy v dôsledku bezprostredných vnútorných pohnutí. Ak cítime, že sú nám v mnohom blízke, ceníme si ich nie na základe hodnôt, ktoré bezprostredne reprezentujú, ale skôr kvôli vnútornému a presvedčivému bohatstvu všetkých možností, ktoré im Antonioniho jemná psychologická kresba poskytuje a ktoré odkrýva v premyslenom sukcesívnom postupe.

V tejto podobe, plnej vnútornej neurčitosti a nestálosti, sa pred nami vynára i postava Marka, protagonistu filmu ZABRISKIE POINT. Charakterizujú ju mnohé neúspechy, vnútorná rezignácia na štúdium, častá zmena názorov a striedanie povolaní, ktoré azda sú v určitom kontraste s pragmatickou voľbou priamych riešení „zásadných“ problémov. Nepochybne však nie sú vždy v súlade s vnútornou povrchnosťou dôvodov, ktoré k týmto riešeniam vedú. Už tým je apriórne vylúčená spomedzi akýchkoľvek napodobení polobožských postáv antických tragédií. Jeho ľudsky ohraničené a v princípe neúspešné pokusy vykročiť zo schémy morálnych daností priestoru, v ktorom sa pohybuje a z ktorého ho z času na čas unikne iba na základe zúfaleho a pevného odhodlania, však akoby ho napriek tomu viedli k onej „nesmrteľnosti“, pretavenej do novšej podoby pustovníkov a outsiderov tohto storočia. Viac cítime, ako vieme, že pravdepodobne nejde o celkom zbytočnú púť, že je zvláštnym rozvinutím a obohatením všeobecnej ľudskej skúsenosti: viaže na seba celý rad výpovedí a činov, ktoré môžu napovedať i takýto hlbší zmysel. Preto i bezvýsledná cesta z krutej hladiny prízemnej životnosti, ktorá zdanlivo smeruje každým záchvevom života iba do nezmyselného prázdna, postupne nadobúda výrazný význam práve v opačnom zmysle.

Ak by sme akceptovali sociologizujúci predpoklad, že onen „hrdina“ vlastne reprezentuje celú spoločnosť, prípadne jej menšiu časť (napríklad revoltujúcu mládež), nemohli by byť naše konzekvencie o nič určitejšie. Vo vzťahu k všeobecnej výpovedi završeného ľudského osudu, ktorého sme svedkami, by bol rovnako neplodný i implicitný predpoklad púheho (bezduchého a nezmyselného) „diania“ alebo „trvania“, ktoré film ako celok zdanlivo tiež ponúka. Divák s podobným presvedčením by mohol zostať v polohe laxnej pozornosti voči atraktívnym dojmom a rezignovať na obligátne prekračovanie hraníc medziľudských vzťahov. Film akoby napokon nevylučoval i túto možnosť: možnosť prostej, povrchnej, hedonickej, vizuálnej, muzikálnej (atď.) konzumácie diela, uprostred množstva podobných priemyselných zábavných produktov. Svedčí však proti tomu fakt, že film nikdy nebol v tomto zmysle akceptovaný a snáď práve preto nikdy nebol ani komerčne úspešný. Ak ho však zjednodušíme práve v tejto rovine, potom s jeho kritikou či analýzou môžeme byť veľmi rýchlo a ľahko hotoví.

Včerajšieho i dnešného diváka či kritika však z takejto konformnej roviny vytrháva iritujúci intelektuálny podtext diela. Je to citeľné najmä v tých miestach, ktoré by predchádzajúci názor zdanlivo najviac podporovali. Zvláštny rytmus, ktorý nepretržite osciluje medzi kontroverznými eruptívnymi náladami na začiatku, je podčiarknutý silným kontrastom poetického ticha impozantnej hornej krajiny (v Údolí smrti). Rýchlo sa

striedajúce sekvencie sa náhle prelínajú do pokoja a mlkivosti celkom odlišnej výpovede. Jemný poukaz na milióny rokov, v ktorých príroda vyprahnutého Údolia smrti nezmenila svoju podobu, kladie každý parciálny aspekt do iného z významujúceho svetla: pod zorný uhol večnosti.

Nemusí byť určujúci, ale v podtexte diela ako celku rozhodne prítomný je. Pohľad na monumentálne prírodné javy klasická estetika viazala k napätiu konečného a nekonečného. Nekonečno, veľkosť, nadmernosť, ktoré presahujú hranice akejkolvek predstavy, vedú ľudskú bytosť k bezprostrednej aktivizácii všetkých duchovných síl. To, o čom klasici v tejto súvislosti iba uvažovali, programovo domýšľal i Schopenhauer:

„...že před námi se náhle vynořivší výhled na hory nás tak snadno uvede do vážné, zřejmě i vznešené nálady, spočívá zčásti na tom, že forma hory a z ní vznikající obrys pohoří je jedinou stále *trvajícím* linií krajiny, jelikož jedině hory vzdorují rozkladu, který rychle zachvacuje vše ostatní, i naši vlastní, efemerní osobu. Ne, že by při pohledu na hory toto všechno vstupovalo do našeho zřetelného vědomí; nýbrž temný pocit toho se stává základním basem naší nálady...“⁽¹⁾

Podľa Schopenhauera pohľad na prírodnú scenériu uvádza myslenie „do správneho pohybu“ (t. j. pohybu správnym smerom). Iba vtedy sa všetky partikulárne prejavy predmetu alebo jeho modifikácie môžu stať pre myslenie rovnako dôležitými a významnými. Odlišujú sa práve tým od púhej abstrakcie, alebo reflexie subjektívnych predstáv – myslenie vtedy postupuje práve opačne. Schopenhauer ilustruje toto presvetlenie vedomia starým indickým príslovím: „Každé zrnko rýže vrhá svůj stín.“⁽²⁾

Analógia s náladou a myslením protagonistov Antonioniho filmu sa v danom kontexte ponúka zvlášť naliehavo: i keď je prítomnosť prírody v pravom slova zmysle vlastne neuchopiteľná, predsa posúva ich myslenie k prehodnoteniu vlastného vnútra. Pokojnú atmosféru, ktorú prostredie čistej prírody Údolia smrti vyžaruje, nakoniec popísal i sám Antonioni v spomienke na nebezpečnú príhodu, ktorá sa odohrala pri nakrúcaní:

„Současně jsem se rozhlížel po krajině. Znal jsem ji dobře, denně jsem ji vídal a nebylo na ní teď nic odlišného. Pomyslel jsem si, že je-li krajina stejná jako jindy, není důvodu, abychom jsme se my změnili z živých v mrtvé. Musel jsem se té docela samozřejmé nevěřícnosti usmát.“⁽³⁾

Príroda relatívne nemení práve tú podobu, ktorú pred miliónmi rokov nadobudla. Vo svojej stálosti upozorňuje na význam zmeny vymedzenej hranicami ľudského života. Neponúka teda iba otázku o stabilite súcna vôbec, otázku o zmysle pretrvania všetkých živých foriem, ale aj otázku premeny a stálosti hodnôt.

Význam *zmeny*, zrodu nového, celostný zmysel diskontinuity zdôrazňuje Antonioni priamo i nepriamo. Nestačí letný pohľad na koryto vyschnutej, kedysi nepochybne obrovskej, rieky: dotvára ho záber na vysvetľujúci nápis, ktorý hrdinka (Daria) aj nahlas číta. Prírodný fakt je zrazu „prehováraný“ (neosobnou) ľudskou rečou: predostrie sa aj na informačnej tabuli v podobe písma. Znie práve v „nedotknutej“ krajine, ktorá je však artikulovaná poznaním a civilizačnou intonáciou. Nedotknutosť nenarúša iba vyhládka,

1) Arthur Schopenhauer, *Svět jako vůle a představa II*. Pelhřimov 1998, s. 296.

2) Tamtiež.

3) Michelangelo Antonioni, *Kuželník u Tiberu*. Praha 1989, s. 268.

akoby „naservírovaná“ na striebornom podnose, samotná cesta, spomenutý umŕtvujúci písaný text i schematizujúci nákras či piktogram okolia – aj keď naznačujú, že všetko podstatné i objavné sa v tomto prostredí už dávno odohralo. (Samotné anglické slovo *point*, ktoré nachádzame v názve miesta, má viacero významov, od prostého „bod“, ktorý nemá rozmery, cez „zorný uhol“ až po „myšlienku“). Civilizačný aspekt, do ktorého je prostredie zasadené, zdôrazňuje aj komentár turistu, otca rodiny, ktorý túto ponuku v plnej miere akceptuje: primárny úmysel, ktorý vzbudzuje reflexia prírodnej scenérie, smeruje nekompromisne iba k všetkoprenikajúcemu účelu – v danom prípade k myšlienke ekonomickej a fyzickej exploatácie akokoľvek nehostinných miest, teda k „stavbe motela“. Hlbší význam tejto chudobnej a jednoznačnej metafory, alebo azda odkazu na nevykoreniteľnú predurčenú schmatickosť vedomia, podčiarkuje i realizácia podobnej „predstavy“ iba o niekoľko kilometrov ďalej: majestátne a architektonicky zaujímavé komfortné sídlo v púšti.

Nie je preto náhoda, že k vnútornej premene oboch protagonistov (Marka i Darie) dochádza práve na mieste, ktoré sa prezentuje práve ako *prírodný* priestor: vo chvíli, keď prekročia múr, spoločne vlastne prekročia aj spomenuté civilizačné a ochudobňujúce hranice. Vstup do prírody nadobúda zmysel i ako prirodzené vytesnenie spoločnosti, ktorá oboch od počiatku irituje, napáda, ignoruje alebo využíva.

Mark sa tomuto neznesiteľnému tlaku snaží čeliť jeho vlastnými prostriedkami, akoby nasledoval nietzscheovský princíp aktívneho hriechu: dopúšťa sa krádeže, proklamuje odhodlanie k smrti a k násiliu. Daria využíva skôr jemnejšiu alebo ženskejšiu formu úniku pred sociálnou agresivitou (ilustrovanou napríklad deštruktívnymi útokmi skupinky detí: najprv na bar, následne i na ňu samotnú). Je to však forma úniku, ktorá tiež neposkytuje príliš veľa možností – ide vlastne o únik pod ochranné krídla bohatstva a moci.

Prvý kontakt Marka a Darie má ešte všetky znaky prostredia, ktoré vedome opúšťajú v dobových rekvizitách, symbolizujúcich práve danú spoločnosť: v aute a v lietadle. Osobný kontakt či prehovor je zdanlivo nemožný – kontakt (ukradnutého) lietadla a (požičaného) auta pripomína skôr brutálny vojnový výjav, než pokus o vzájomné zoznámenie alebo zblíženie dvoch mladých ľudí. Všetko sa mení až vtedy, keď tento kovový pancier odkladajú, keď prekračujú spomenutú hranicu a vstupujú do prírodného prostredia. Obaja s nákladom svojich bolestí, ambícií a túžob. Zdá sa, že každý z nich hľadá predovšetkým pochopenie a úprimnosť.

Divák o tom vie od počiatku. Antonioniho film začína ako filmový dokument s vyhranenou ľavicovou orientáciou: zobrazením americkej spoločnosti vo vybraných aktuálnych situáciách, ktoré reprezentujú všetky jej momentálne „neduhy“: brutalitu, agresivitu, nespravodlivosť, anarchiu, individuálnu nespokojnosť a neistotu, to všetko navyše na pozadí vojny vo Vietname. Produktívneho hospodárskeho kolosu sa to podstatne netýka. Plní svoje funkcie naďalej, aby uspokojoval materiálne a (svojím spôsobom) azda i duchovné potreby života. Revoltujúca mládež sa v nekonečných a únavných diskusiách odhodláva ku konfliktu s mocou (k štrajku študentov), k protestom proti asertivite, rigidite, ľahostajnosti, ktoré (ako cítia) sa im vnucujú násilne a zvonku. Ich vzdor spoločnosť potláča represívnou mocou – políciou. Každá z oboch strán (polícia i vzbúrení študenti) pritom v Antonioniho citlivom podaní nastavuje krivé zrkadlo druhej.

Mark, bývalý študent, sa z tohto pohybu vymyká – rozhoduje sa pre rúzne (anarchistické) riešenie situácie, a vôbec nevedno či v mene dajakých ušľachtilých ideí. Celá „jeho“ radikálna skupina chce hovoriť s mocou jej rečou – rečou zbraní. „Som pripravený zomrieť, ale nie nudou!“ tak Mark formuluje v niekoľkých bonmotoch svoje východisko. Nuda sa trýznivo dotýka každého individua: svet sa stáva čímisi vonkajškovým a ľahostajným. I keď nuda človeka vedie aj k tomu, aby sa zaoberal sám sebou, jej tlak je časom neznesiteľný. Skôr či neskôr je potrebné nude uniknúť za každú cenu, ale možnosti úniku sú nesmierne obmedzené. Človek si môže klásť otázky, ktoré sa týkajú priamo jeho existencie, alebo hľadať únik v horúčkovitej aktivite, ktorá svet znovu sprítomňuje, akokoľvek je človeku ľahostajný. V tom vlastne nachádza východisko aj Mark.

Konkrétna odpoveď, ktorú chce Mark dať represívnej moci, sa mu však nevydarí: policajta zastrelí ktosi iný. Samotná scéna smrti ním otrasie a jej okolnosti svedčia proti nemu. Preto sa ocitá na úteku – zneistený v presvedčení, či koná naozaj správne. Pôvodný postoj si preveruje: napríklad v obchode prepchatom potravinami prejaví záujem o sendvič – ale bez peňazí. Aj keď odpoveď predavača vlastne vopred pozná, je preň v danej chvíli dôležitá. Stáva sa v danom prostredí cudzincom, lebo sa ním vlastne chcel stať, ale nemal v úmysle stať sa ním sám voči sebe. Spomenutý hlbší nepokoj prezrádza i neskôr, keď zdôvodňuje Darii prečo ukradol lietadlo: zatúžil „aspoň na chvíľu zmiznúť zo Zeme“. Markovu vnútornú neistotu a rozháranosť Antonioni naznačuje celým radom subtilných detailov: pred naplánovanou akciou sa so spoločníkmi neustále uisťujú, že teraz to bude „naozaj“, že to bude „skutočné“. Darii priznáva, že zmysel nachádza iba v prekračovaní hraníc: askézu, disciplínu či idealizmus rovesníci už dokázali zredukovať na prázdne gestá. Antonioni nemá v úmysle zobrazovať dajaký povrchný charakter, iba zvýrazniť možnosť jeho vnútornej premeny.

Markov útek od spoločnosti môže mať iba „konkrétnu“ podobu: v kritickej situácii sa riadi iba bezprostredným impulzom. Mark ukradne lietadlo a smeruje do pustatín Údolia smrti. Daria, s ktorou sa tu stretá, náhodou tiež uniká do samoty – t.j. hľadá „zaujímavé miesta, vhodné pre meditáciu“.

Spomenutý spoločný vstup do prírody prináša obom nové podnety. Prerušenie hektického toku sveta tichom pustej prírody (tá je, podľa Markovho sarkazmu, „mŕtva“) sa postupne pretavuje do hlbšieho dialógu muža a ženy, ktorý nahliadava ich pôvodné vyhranené stanoviská. Započúvajú sa do hlasu partnera a jeho základný tón už nie je vytvorený iba protikladnosťou, ale aj nastupujúcou harmóniou. Odkrýva sa ním vnútro, ale pomaly – ako život v pustatine. Jeho symbolom môže byť efemérna púštna rastlinka, ktorá „zblízka“ pripomína džungľu, môže ním byť stará opustená štôlna v kopci, ale i spontánny výkrik a pohyb mladosti, ktorým sa život prezentuje s intenzívnou naliehavosťou: kde nikoho a ničoho niet – tam niet ani smrti. Aby smrť mohla niekam vstúpiť, musí dokázať, že tam predtým nebola, musí preukázať a dosvedčiť prítomnosť života.

Rozkolísanie pôvodného chápania reality má pre oboch významné dôsledky: všetko vnútorné, radostné, spontánne vychádza napovrch, ale spolu s tým sa obnažuje aj všetko bolestné a temné. Najmä trýznivá neistota, ktorú možno vytušiť v prirodzenej túžbe po vzájomnom pochopení. Ani mlčanie, ani reč, ani čin neponúkajú predsa vôbec žiadnu istotu. A iba v takej istote aj navonok ošúchané slová nadobúdajú nový zmysel a význam.

Iba pomaly, krok za krokom, sa však zo živlu reči vynára prehovor jedného k druhému, ktorý je pravdivý iba vtedy, ak nemôže byť iný. Nechápu ho, až kým obaja neprehovoria slovami, v ktorých každý z nich spozná čosi zo seba samého. Iba vtedy každé slovo zazvoní a prenikne pancierom, ktorý ich chráni pred zlobou sveta. Nikto z nich sprvu neverí, že „sa práve k nemu hovorilo“ a práve to, čo v danej chvíli chcel počuť. Obaja potrebujú nové a nové uistenia, nové a nové slová. Potrebujú aj mlkve chvíle, aby sa slová usadili ako zvrátené zrníčka prachu tam, kam patria. Bolo by však určite veľmi naivné očakávať, že sa obe bytosti hneď roztvoria ako kvety na slnku a to iba dobrým slovom. Každá z nich si nesie svoje bremeno minulosti, náklad osudu a povinností, zvieravú obruč, ktorá presahuje i danú chvíľu. Ale reč sa nestráca – premieta sa do gesta, pomáha si ním: ruka, ktorá pohladí rastlinu alebo neživú vec, je rukou, ktorá sa môže života láskavo dotknúť kedykoľvek.

Mystické zjavenie „ľudstva“ v pustatinách, v podobe dvojíc v nekonečných obmenách lásky, nie je púhou metaforou – v archetypálnej pamäti ľudského rodu určite ležia štruktúry, ktoré nedovoľujú životu prehovoriť inak. Svet sa zaľudňuje, mení a obnovuje. Večnosť je iba tajomstvom, do ktorého sa život ukrýva pred zabudnutím. Chvíľa je spôsob, akým sa zabúda aj na večnosť samotnú a večnosť v nej zabúda sama na seba – pretavuje sa do prítomnosti. Akoby prezrádzala, že sa môže odohrávať a trvať iba v prestrojení okamihov. More času, akokoľvek je nekonečné, si svoju mieru už berie len z ľudského srdca. Nič už nehovorí o povahe hriechu a cnosti: morálne a vskutku správne je iba to, čo sa pripojí k tomuto rytmu v sebazabudnutí srdca. V ňom si človek pripomína nielen seba, ale predovšetkým nachádza druhého.

Ak je toto stretnutie naozaj takým, akým sa javí, nemôže zostať bez vnútornej odozvy – sféry života sú vždy širšie, než im to púha reč dovoľuje. Nikto sa sa nepýta, ako dlho to bude trvať. Opakovanie a súčasne vnútorná neopakovateľnosť tejto chvíle je paradoxným princípom života, jeho najposvätejším darom. Ak do ľudského vnútra presvitá žiara druhej bytosti – prejasní ho navždy. Smrť a zánik vtedy mínajú svoj cieľ.

Všetko temné, ukryté v miestach kam nová skúsenosť ešte nezostúpila, si ponecháva pôvodnú platnosť. Únik zo sveta, ktorý sa premietol do tejto skrytosti, by sa však mal nutne prejaviť i navonok. Pri návrate „k atribútom civilizácie“, Mark nachádza svet v pôvodnej konfigurácii. Postava policajta na parkovisku ho inštinktívne vedie k tomu, aby konal presne tak, ako prvý raz: skrýva sa, odisťuje revolver, mieri naň: policajt ako by vtrhol do sféry jeho najintenzívnejšej skúsenosti, ktorá v ňom mohla asociovať jedinou zlú myšlienku. Až po rozhorčenej reakcii Darie sa mu všetko začne javiť inak. Riešenie, ktoré už dávno premyslel, postráda po práve prežitej skúsenosti akékoľvek opodstatnenie. Rezignovane vytrasie z revolvera náboje a nechá ich padnúť do prachu: gesto, ktoré má preň bytostný význam. Zbraň, ktorá mala zabíjať, je teraz sama mŕtva a úmysel zabíjať sa premieňa na zlý sen. Zbraň personifikovala zlú súvislosť so živou bytosťou, jej snový tieň prebýval v jeho mysli aj v čase bdenia. Bdieť však už treba inak – bezduchý a pustý únik do aktivity, únik od seba samého, neprináša uspokojenie. Preto na otázku, či „nepoužiteľnú“ zbraň teraz zahodí (napríklad do vody), odpovedá záhadne, ale v tomto kontexte zmysluplne: „Pochovám ju!“

Je zrejmé, že svet sa dostal z polohy zlej a trýznivej ľahostajnosti: pri tendencii k životu, ktorá sa spontánne presadila, má a musí svet vyzeráť inak. Nezniesiteľné agresívne

symboly, dekorácie a reklamné pútače sa musia premeniť na obrazy, ktoré svet vykladajú inak. Mali by odhaliť jeho skrytú a novú tvár a umožniť predovšetkým nové *videnie* sveta. „Premaľovanie“ môže byť počiatočným bodom tejto cesty – môže svetu prinavrátiť charakter celkom odlišného a azda aj prijateľného zdania. Myšlienka premaľovať lietadlo komicko-naivným spôsobom evokuje práve túto zárodočnú formu nového názoru. Ukradnuté lietadlo sa týmto magickým aktom akoby zmenilo na „požičané“ lietadlo, ktoré treba „s poďakovaním vrátiť“: púť hrdinu má pokračovať v mieste, v ktorom bola prerušená, i keď (možno dúfať) už iným spôsobom.

Posun k pozitívnym hodnotám života zasadzuje etický princíp do nového rámca. V bode, v ktorom sa zdá byť myslenie a konanie Marka všeobecne akceptovateľné, teda v momente, v ktorom sa potvrdzuje a zvažuje rozsah jeho viny a neviny, však zasahuje slepá (ne)spravodlivosť. Oblúk činu a následku akoby teda začínal v tom istom bode: stratený syn Zeme sa navracia Zemi, aby tam, kde žil – zomrel. Umiera tým, čím chcel bojovať, vracia sa iba tak, že navždy uniká. Štruktúra činov a následkov akoby sa vzťahovala k (filozofickej) odpovedi spomenutého skúseného predavača na otázku o dôvere: čo si má s dôverou počať?

Už v časoch, keď myslenie začalo odoberať kompetencie osudu a mýtu a keď jeho jazyk nemal pre to primeraný výraz, sa všeobecná otázka existencie zahalila do morálnej a právnej formy. Jedna z prvých racionálnych metafor o súcne a nesúcne preto nepostrádala básnický rozmer: „Z čoho veci vznikajú, do toho vraj tiež podľa nutnosti zanikajú; lebo si za neprávosti navzájom splácajú pokutu a trest podľa určenia času.“⁴⁾ Ak Mark vysvetľoval Darii, že je potrebné vybrať si stranu, na ktorej človek stojí, namietala, že tých strán môže byť tisíc – nikde nie sú iba hrdinovia alebo ničomníci. Vývoj tomuto zdanlivo naivnému a intuitívnemu argumentu dáva určite „za pravdu“.

Smrť mladého hrdinu alebo „veľkého hrdinu drobných previnení“ sa stáva faktom, ktorý sa dal očakávať. V každom prípade si však žiada objasnenie, lebo fakt smrti práve prítomnosťou smrti prestáva byť mŕtvym faktom. Ak sme videli ako hrdina jestvuje, a nenachádzame následne v jeho smrti žiaden „pozitívny“ alebo protikladný zmysel, potom by sme mali pochopiť spôsob jeho *ne-existencie*. Iba tým môže byť oblúk jeho púte *tragický*, teda v tomto kontexte *zavrhnutý*. To, čo sa malo povedať, nespočíva v danom momente: nekončí záberom na smrť, ani na prach zvířený vetrom, či dajakým neutrálnym pozadím. Faktom je iba *prítomnosť neprítomnosti* hrdinu, a tá predstavuje ďalšie určujúce východisko. Dej pokračuje životom, ktorý stojí voči smrti v danej chvíli zdanlivo bezmocne. Musí byť *vidieť* (žiada si to médium filmu) ako nebytie a ničota pôsobí na bytie, ak má v niečom nasledovať naznačenú cestu života, ak táto nemá vznikať ako celkom márna a nezmyselná.

Daria sa ponáhľa na dohodnuté stretnutie (s milencom). Cestou ju zasiahne správa o Markovej smrti – hlbšie ako očakávala. Prijíma ju ako poranená bytosť, skrútená v temnom rytme bolesti a nemého smútku. Je obrátená do skrytosti – chrptom k divákovi, ktorý nemá čítať tento smútok z tváre, len z jej ne-pravidelne rozochvievanej opustenosti, znázornenej bolestným knísaním, rytmus ktorého vôbec nesúvisí so sprievodným rytmom hudby.

Ide vlastne o druhý významový hudobný vstup, ktorý dopĺňa to, čo je inak nevypovedateľné a nezobraziteľné. Nie je rovnako intenzívny, ako ten, ktorý sprevádza symbol

4) Anaximandros. In: *Antológia z diel filozofov I*. Bratislava 1970, s. 52.

zrodu alebo lásky v scénach v púšti. Využitie hudby rockovej skupiny Pink Floyd vo filme ZABRISKIE POINT nepochybne vo svojej dobe zodpovedalo požiadavkám náročnejšieho poslucháča. ZABRISKIE POINT určite nie je prvý film, v ktorom bola použitá rocková hudba, ale pravdepodobne dovtedy v máloktorom zaznela tak presvedčivo. A vlastne i prekvapivo. Prekvapujúce bolo, že premysleným spôsobom dotvárala aj meditatatívnu, nielen obrazovú či dejovú stránku filmu. Pokiaľ sa viazala na obraz, rozširovala jeho plochu do (kozmickeho) priestoru, evokovala pocit jednoty sveta od jeho prehistórie. V Antoiniho filmoch predstavovala aj táto hudba nepochybne vždy integrálnu súčasť umeleckej realizácie. Ťažko však už dnes vysvetľovať úžasný dojem akým zapôsobila práve vtedy – osviežujúco a povzbudzujúco na celú (vtedy ešte mladú) generáciu divákov, unavenú tradičnou filmovou hudbou. Potvrdila vlastne nielen nové cítenie, nielen nové nazeranie sveta ale nanajvýš dôstojným spôsobom aj existenciu svojho poslucháča a legitimitu priestorov jeho vlastnej imaginácie.

Hudobný podtext sa navyše zvýraznil tým, že sa odkrýval v najdôležitejších momentoch ako kontrast púhych ruchov a slov, akoby otváral nové možnosti naznačenej situácie alebo myšlienky. Daria (vo chvíli sprítomnenia Markovej smrti) akoby magicky chcela zachovať to, čo ich spájalo: usiluje sa konať akoby sa práve „to“ nestalo, snaží sa pokračovať v pôvodnom nasmerovaní. Jej bezprostredný úmysel – vyhľadať blízkeho človeka – sa ukazuje ako nezmyselný a márný: ako by mohla blízkeho muža oboznámiť so smrťou iného, azda ešte bližšieho? Smútok musí obkľúčiť mlčanie, ale práve mlčanie zovreté intenzívnym zármutkom je neznesiteľné, nedovoľuje jej prehovoriť. Príchod medzi ľudí v hoteli, tomu nasvedčuje.

Luxusný hotel pripomína v okolitej krajine impozantnú nedostupnú oázu, preplnenú rafinovanými orientálnymi prvkami: „neprirodzeným“ množstvom vody a záľahou bujnej zelene. Predstavuje iba završenie skutočnej samoty, na ktorú vôbec nebola a nie je ničím pripravená – nedokáže sa neprirodzene pretvárať, aby mohla byť s týmto prostredím v súlade.

Ľudia, ktorí sa pred ňou vynárajú, jej pripomínajú len mechanické bábky, veľmi podobné tým, ktoré divák už videl na skôr prezentovaných šokujúcich reklamných záberoch (v prvej časti filmu): v nich je zobrazené idylické umelé „prírodné prostredie“ zaplnené umelými neživými figurínami, ktoré vyslovujú neosobné banálne názory bez pohybu pier – iba neviditeľnými ústami iných. Meravo stoja či sedia uprostred nevkusných umelých imitácií vtákov, kvetov a iných vecí.

Odcudzenie v tomto odlišnom prostredí je absolútne. V objatí, ktoré smútok očakáva od blízkosti iného človeka, sa preto Daria privinie iba k tomu, čo je predsa len prirodzenejšie – k chladnej a mokrej skale. Slzy a výraz smútku tajne ukrýva do vody, ktorá po nej steká, tak ako zločinec, keď hádže do vody použitú nebezpečnú zbraň. Na konci cesty stráca človeka, ktorého nehľadala a nenachádza ľudí, ktorých hľadala: príchod na toto miesto bol omylom. Smútok si žiada iné prostredie, v ktorom netreba skrývať ani tajnú lásku, ani vlastné pohnutie. V priamom dotyku bytia, tak ako všetci ostatní, nie je chránená žiadnym poznaním.

Bytie sa naplňa a zároveň paradoxne vyprázdňuje neodvratným faktom smrti. Dotyk bytia navyše prichádza po zázračnom (i keď len chvíľkovom) opojení životom – v Darii vyvoláva iba hlboké zhnusenie zo skutočnosti. Svet prítomných, známych i neznámych

Ľudí, nemôže naplniť mlčanie a preklenúť samotu. Ani svet vecí nepredstavuje žiadne zaplnenie kozmického prázdna, ktoré už navždy nastalo. Svet súcna nenahrádza to, čo v ňom navždy chýba – ponára sa iba do ľahostajnosti a uzavretosti.

Preto akoby nevedome pokračuje – v pôvodnom úteku Marka a v jeho asociálne orientovanom osobnom manifeste: v impulzívnej nenávisti a vo všetko eliminujúcom hneve, ktorý hrozí výbuchom všetkého voči všetkému. Vlastná imaginácia ju vedie už iba k deštrukcii, nenávisť sa transformuje do konkrétnej predstavy a dokonáva dielo neznesiteľného napätia: séria opakovaných výbuchov ničí hotel – odcudzený, zbytočný a prázdny priestor, ničí ho znovu a znovu. Rozbíja jeho základy, demoluje jeho štruktúru a rozosiava jeho častice do priestoru a okolia. Očistný oheň páli všetko zbytočné a nezmyselné, čierny dym zastiera slnko. Po zničení celej stavby sveta sú jednotlivé a postupne ničené aj základné atómy jeho štruktúry – deštrukcia je dôsledná a presná. Zánik vo víre katastrofy postihuje televízor, chladničku, knižnicu, textilie – všetky pomyselné fетиše moderného človeka, ktoré ho sformovali do dnešného neľudského a bezduchého tvaru. V jednotlivých cieľných vlnách výbuchov sa premieňajú na všetko prestupujúcu nesúvislú záľahu črepín a útržkov. Spoločne a v krátkom okamihu putujú do konečnej a nezvratnej skazy.

V istom momente sa však tento proces skazy a deštrukcie mení, i keď nezastavuje. Akoby nadväzoval na spomenuté „premaľovanie“ lietadla, akoby bol alúziou na vizuálnu premenu sveta: obraz výbuchu pozvoľne prerastá do výbuchu obrazov. V spomalenom zábere v prostredí absolútnej deštrukcie sa vznášajú jednotlivé predmety, ktorých tvar a pôvodnú funkciu ešte často vieme rozoznať, ale ich identifikáciu prekrýva nové poslanie a nový zmysel, ktorý nadobúdajú. Zoskupenia týchto predmetov v neprirodzených polohách a konšteláciách pripomínajú postupne abstraktnú maľbu, výtvary surrealistov, ready-made objekty: akoby v skratkovitej irónii prezentujú prehliadku moderného sochárstva a maľby. Vo všeobecnom zániku je vždy skrytý vznik nového, príťažlivého – pohľad na svet je vždy fascinujúci. Do nezmyselného rytmu zanikajúcej skutočnosti, ktorá sama osebe neposkytovala už žiaden zmysel, prerastá rytmus nadmieru expresívnej hudby, ktorá akoby sa tiež skrývala v hĺbke onoho výbuchu. (Ide o skladbu *Careful With That Axe, Eugene* skupiny Pink Floyd, teda o skladbu, ktorá bude pre diváka pravdepodobne navždy spojená práve s touto scénou.) Večnosť akoby sa opäť transformovala do okamihu, ale okamih teraz spláca večnosti to, čo je jej dlžný. Okamih vo svojej efemérnosti vlastne večnosť v danej chvíli tvorí – prostriedkami hodnými veľkého tvorcu. Tak vzniká svet, na ktorý opäť možno pohliadnuť bez zhnusení, tak sa predstavuje celok, v ktorom ani najmenšie gesto, ani najmenšia vec, ani najzanedbateľnejší pohyb nemôže zaniknúť a stratiť svoj kozmotvorný význam. Prezrádza to fascinujúci koncert tvarov a farieb, ktorý akoby cez „zánik“ manifestoval svoje najbohatšie možnosti.

Určite sa tým vypovedá aj čosi hlbšie: obava z rozpadu najposvätnějších a tradičných hodnôt je v podstate zbytočná, sama osebe nemá zmysel. Aj priestor zániku je ešte stále priestorom života. Lebo, ako sme už povedali, smrť nemôže vstúpiť tam, kde nič nie je. Bez obrovského zničujúceho stretnutia protikladov by zrod nového a pokračovanie života neboli vôbec možné. V konečných dôsledkoch ide vlastne o oslavu umenia a všetkých jeho nevyčerpatelných možností.

Myslím si, že v tom je obsiahnutá najhlbšia výpoveď Antonioniho diela, ktorá jednoznačne smeruje úvahy o prítomnosti a budúcnosti ľudstva v konečných dôsledkoch k hlbokému

optimizmu. V každom prípade to prinajmenšom vysvetľuje posledný (leonardovský) úsmev Darie, ktorý venuje Slnku a s ktorým odchádza z „miesta činu“. Úsmev predstavuje zmierenie a perspektívu, je výrazom poznania vykúpeného utrpením – poznania, ktoré už nebolí, ale chráni. Je v ňom obsiahnuté aj hlboké humánne a umelecké poslanstvo, ktoré hovorí o tom, že púť týchto moderných nedokonalých hrdinov v žiadnom prípade nemôže byť zbytočná. Tak, ako nie je zbytočná životná cesta nikoho z nás, ak na nej nájdeme svoj diel bolesti, lásky a pochopenia.

doc. PhDr. Oliver Bakoš, CSc. (1953)

Vedoucí Katedry estetiky na Filozofické fakulte University Komenského v Bratislave. Specializuje sa na nemeckou klasickú estetiku. Publikoval monografiu: *Paradoxy vkusu. Príspevok k poznaniu estetiky Immanuela Kanta* (1989). Z nemčiny preložil: Hans-Georg Gadamer, *Aktualita krásneho. Umenie jako hra, symbol a slávnosť* (1995); Friedrich Nietzsche, *Zrod tragédie z ducha hudby. Případ Wagner. Nietzsche proti Wagnerovi* (1998).

(Adresa: Filozofická fakulta University Komenského, katedra estetiky, Gondova 2, 818 01 Bratislava)

Zabriskie Point

Metro-Goldwyn-Mayer, 1970 (USA)

Režie: Michelangelo Antonioni. **Námět a scénář:** Michelangelo Antonioni, Fred Gardner, Sam Shepard, Tonino Guerra, Clare Peploe. **Kamera:** Alfio Contini. **Střih:** Michelangelo Antonioni, Franco Arcalli. **Hudba:** Pink Floyd ad. **Výprava:** Dean Tavoularis. **Architekt:** George R. Nelson. **Kostýmy:** Ray Summers. **Produkce:** Carlo Ponti, Harrison Star.

Hrají: Mark Frechette (Mark), Daria Halprin (Daria), Rod Taylor (Lee Allen), Paul Fix (majitel kavárny), G. D. Spradlin (společník L. Allena), Bill Garaway (Morty), Kathleen Cleaver (Kathleen) ad.

SUMMARY

ZABRISKIE POINT

Oliver Bakoš

To return to a film which one perceives after a certain lapse of time also means to encounter one's own memory. The result is often disappointing, however, in a more favourable case, it can be surprising. Many scenes can gradually be forgotten, others certainly "change", at least in part – thanks to previous inadvertence. A work which had long since become familiar to us in its vision of the world and its truths, is subconsciously accompanied by a hint of the responsibility which awaits us all in this past history. The hazy, now absent and wholly subjective views which once dominated the horizon of youth and predestined its movement, suddenly surface with unexpected intensity. Generally, there is not all that much which the viewer expects: certain musical motifs, images, a story and, above all, the original overall impression. The individual details seem to accumulate to create a large number of reflections from the time and to animate them for natural confrontation with later or present experiences.

In this respect, Antonioni's films retain their currency – an experience of his work is never merely a rehabilitation of that which has aged. The philosophical principle behind his films suggests a certain foresight with the present in mind, concealed in questions expressed in a subtext. In their transferral to modern times, they acquire new forms. Their natural medium, however, is still the original film. In spite of everything we know about the relativity of what is real and "important", the film seems to become that miraculous flowing river which we can, and sometimes must, enter twice.

No-one can resist the sense of this context: we stop believing that the characters who rose up before us are only distant shadows. We sense that they did not assume a human form merely for the sake of depicting a certain gesture, but in order to set in motion a fragile string in the imagination whose tone is able to bring the human being back to himself. We certainly know that a thousand references to nature and its constant forms only create the background for incessant change, hidden in conflicts and catharsis.

The depth of this return is perhaps also intensified by the fact that each of the central characters in Antonioni's film is identified by a certain imaginary equivocation of all their positions and relationships: their dimension seemingly does not begin nor end with anything. If we deliberately used the good old concept of "hero", we would probably not get very far. We would always lack something of the sharply hewn traits of a precise and unchanging character which consequently conditions the internal logic of the actions. As in the past, nor today would we be able to precisely determine whether the hero is "negative" or "positive", we would not be sure whether a certain character is finally likeable or not. We might be able to decide simply upon such a solution for one or another reason but we would lose sight of the finest motive arising from the authenticity of Antonioni's characters itself; none is a proclamation a priori of a constructed slogan or type which it could display as a some kind of label. On the contrary, like a living being, each invariably has more heart and more countenance. The characters only carry the code for a certain action within them in its universal form. The consequences of this in many cases also follow the clichés of conscious and (un)reasonable intent, however, just as often they fracture against the mystery and randomness of the external world or they move away from their predetermined path in consequence of immediate inner emotions. If we feel an affinity towards them in many regards, we appreciate them not for the values they immediately represent but more for the intimate and convincing wealth of all the possibilities Antonioni's delicate psychological drawing offers them and which it uncovers in a well-considered successive progression.

It is in this form, characteristic for its vagueness and inconstancy, that the character Marka appears before us – the protagonist of the film ZABRISKIE POINT.

Translated by Karolina Vočadlo