

Články

METAFORA LETU

*Pohyb mezi nebem a zemí,
mezi filmem a literaturou a mezi Ruskem a světem*

Luboš Ptáček

I

Henri Bergson nebyl pouze přímým svědkem vzniku a rozšíření kinematografu, za jeho života naplnil nástup aviatiky odvěkou lidskou touhu létat. Jestliže pohyb automobilu se stal nejcharakterističtějším a nejmasovějším pohybem dvacátého století, pak pohyb letadla byl nejvýraznější a nejdynamičtější. K zachycení pohybu po povrchu země potřebujeme znát pouze dvě proměnné, třetí souřadnice je konstanta, kterou tvoří povrch země, k zachycení pohybu letu jsou nutné již tři proměnné.

Snaha odpoutat se od země a podmanit si ovzduší je stará jako lidstvo samo. Opojení z letu i následný trest vyjadřuje již mýtus o Ikarovi a dlouhá řada příkladů z klasické literatury. I dopravní prostředky byly různé: od bájného Pegasa a dělové koule barona Prášila až po důmyslné technické strojky, vycházející z náčrtů Leonarda da Vinci.

Na mystérium letu, jeho symboliku a různost významů upozorňuje mnohá literatura od Frazera, Eliada, Lévi-Strausse, Freuda, Junga a dalších.

Ruské umění má zvláštní schopnosti: mimo jiné dokáže cizí, mnohdy nenápadnou inspiraci (stylu či tématu) přetvořit v originální řešení, které se vrátí světu a stane se univerzální figurou.

Světový film se ruskou literaturou mnohokrát inspiroval. Především se jedná o četné filmové adaptace klasických literárních děl: *Anna Karenina*, *Vojna a mír*, *Idiot*. Výsledek bývá většinou pochybný. Zejména američtí tvůrci si vypůjčují jména postav a fabuli, následně zmrzačí syžet, o zachování atmosféry a poetiky darmo mluvit.

Mnohem zajímavější je použití některých motivů a narativních figur.

Vedle nápadné podobnosti vyšetřovatele ze *Zločinu a trestu* a poručíka Colomba ze stejnojmenného detektivního seriálu a slavné scény hudebního souboje z CASABLANKY, jež tématem i formální podobou vychází z drobné scény v Dostojevského *Běsech*, se mi jako jeden z nejzajímavějších příkladů jeví střídání subjektivního a objektivního pohledu „leteckých“ scén inspirovaných Goethovým *Faustem*. Tuto figuru v devatenáctém století jako první široce rozvinul Ivan Sergejevič Turgeněv v novele *Přízraky* (1860). Turgeněvovo pojetí inspirovalo Friedricha Wilhelma Murnaua v jeho pozdně expresionistickém *FAUSTOVI* (1926). Goethovskou inspiraci završil Michail Bulgakov v románu

Mistr a Markétka (poprvé vychází časopisecky v letech 1966 až 1967, ačkoli Bulgakov na románu pracuje už od roku 1928).

Ve filmu ANDREJ RUBLEV Andreje Tarkovského (1966, uvedený 1971) goethovská inspirace sice zjevně přítomná není, přesto můžeme jeho scénu letu ztvárněnou za využití angažované kamery považovat za formální vyvrcholení zmiňované řady. Pro rozšíření narativu používá leteckých scén i Vladimír Nabokov v románu *Smích ve tmě* (1932). V románech Nabokova a Bulgakova se již uplatňuje zkušenost s nástupem aviatiky. Styl obou zmiňovaných románů ovlivňuje i zkušenost filmařů se změnou hlediska (*point of view*). Filmové letecké scény zase využívají literárních figur, které umožňují odpoutání od statické popisnosti.

Uvedená díla nespojuje pouze motiv leteckých scén, ale i použití letu jako metafory odvěké touhy člověka překročit hranice světa jemu vymezené. Touha létat vedla jedince k úpisu duše nebo k jinému překročení přirozeného řádu světa. Teprve moderní civilizace ji přenesla do oblasti přirozeného světa, ale není cena, kterou lidstvo platí za technický pokrok rovna úpisu?

Srovnávání filmu a literatury je v Čechách (i na Slovensku) velmi oblíbené. Dalo by se říci, že komparaci filmu a literatury, stejně jako fotbalu rozumí téměř každý. Zatímco s fotbalem je to jasné: všichni víme, že se hraje v bazénu hokejkou přes síť do kulatého koše, s komparací filmu a literatury je to složitější. Proto implicitně vycházím z prací současných naratologů, kteří se tomuto problému věnují. Zejména z prací amerického naratologa Seymoura Chatmana (dále bych rád připomněl i práce literárních naratologů, z nichž vychází filmová naratologie, Gérarda Genetta a Wayne Boothea, a práce z naratologie filmu Davida Bordwella a Edwarda Brannigana).

II

U Goetha je letecká scéna, kterou později převádí na filmové plátno Murnau, odbyta prostou nabídkou přepravy:

Faust:

A jak se odsud dostanem?

Kde koně vůz a sluhu máš?

Mefistofeles:

Aj, vzduchem! Plášť jen roztáhnem,

To bude naše ekvipáž.

Není ti k tomu podniku

velkého třeba uzlíku.

Jak vzduch jen rozžhavím – to hračkou je mi –,

Už vzeplujeme nad tu těžkou zemi

A lehcí budem kroužit jako ptáci.

Mnohem více se problému létání věnuje Goethe při scénách popisu Valpuržiny noci a Klasické Valpuržiny noci, kde se atmosféře letu přibližuje i zrychlený rytmus verše. Zde lze hovořit o okouzlení z letu.

Oba sbory:

Nese nás koště, hůl či vích,

Na kozlu jedem, na vidlích;

Kdo dneska nemůže se vznést,

Ten věky věků zatracen.¹⁾

Černí vraníci, na kterých odlétá Wolandova svita, se u Goetha objevují při autorském popisu scény Noc, Šíré pole. Faust, Mefistofeles (burácejí vzduchem na černých ořích).²⁾

Turgeněvova „letecká“ povídka *Přízraky* nemá sice tematicky přímou souvislost. Vliv Goetha na Turgeněva byl ale značný. Danuše Kšicová v doslovu k jeho povídkám píše: „Od mládí znal Fausta v originále z paměti. Roku 1843 přeložil a o rok později publikoval jedno z nejpůsobivějších míst této filozofické poémy, líčící ve finále prvního dílu poslední setkání šílené Markétky s Faustem. Počátkem r. 1845 pak Turgeněv otiskl svou recenzi ruského překladu Fausta (z pera M. Vrončenka) obsahující neobyčejně zajímavou analýzu postav Fausta a Mefista.“³⁾

Letecké scény tvoří dominantu *Přízraků*. Turgeněv vytváří plastický pohled letu, který umožnilo střídání jednotlivých vrstev klasického narativu vztahujících se k letu: popis letu je prokládán dialogem, který vede hrdina s Elis, zároveň se objevuje i zachycení vnitřní myšlenky:

„Nejdříve se mi z toho zatočila hlava a bezděky jsem zavřel oči. Za chvíli jsem je zase otevřel. Stále jsme se vznášeli. Les už však nebylo vidět, pod námi se prostírala pláň posetá tmavými skvrnami. S hrůzou jsem zjistil, že jsme se vznesli do úžasné výšky.

To je můj konec, jsem v moci ďábla, projelo mi hlavou jako blesk.

[...] „Pusť mě na zem, z té výšky se mi dělá zle.“

„Dobře, ale zavři oči a nedýchej.“

Poslechl jsem a vzápětí jsem ucítil, že padám jako kámen – v mých vlasech svištěl vítr. Když jsem se vzpamatoval, už jsme se zase plavně vznášeli těsně nad zemí, až jsme se zachytávali za vršky vysokých trav.“⁴⁾

Do realistického popisu letu vkládá na další straně Turgeněv metaforické přirovnání:

„Vyhoupl jsem se jako sluka, která naletěla na břízu.“⁵⁾

V sedmé kapitole uprostřed letu hrdina pátrá po původu tajemné bytosti, která se představuje jako Elis:

„A proč jsi přišla právě ke mně?“

„Miluji tě.“

„A jsi spokojena?“

„Jsem. Létáme a kroužíme spolu čirým vzduchem.“⁶⁾

1) Johann Wolfgang Goethe, *Faust*. Praha 1949, s. 216n.

2) Srov. tamtéž, s. 241.

3) Danuše Kšicová, *Básník něhy a lásky (doslov)*. In: Ivan Sergejevič Turgeněv, *První láska a jiné povídky*. Praha 1986, s. 169.

4) Ivan Sergejevič Turgeněv, *Přízraky*. In: Týž, *Záhadné povídky*. Praha 1990, s. 122n.

5) Tamtéž, s. 124.

6) Tamtéž, s. 128.

Nad ostatními motivy tu převažuje radost a opojení z letu, který se stává metaforou životní radosti. Hrdina platí upířím kousnutím. Elis je upír i milovaná bytost. (Snad Mefisto i Markétka?)

Miloslav Jehlička charakterizuje formu *Přízraků*: „Zvláštností umělecké struktury *Přízraků* je střídání a kontrast ultrarealistických scén a fantastických vidin, vtrhávajících do světa prozaické každodennosti a unášející hrdinu v záhadnou sféru bezútěšné věčnosti.“⁷⁾

Fantastická fabule je zprvu vystavěna velmi realisticky. Sugestivitu prožitku vnáší zprvu zmiňované střídání jednotlivých vrstev, postupně se však Turgeněv od realistických scén přiklání k fantastickým vidinám. Popis letu a obrazy v něm spatřené se mění v metaforu života a smrti v duchu schopenhauerovské filosofie, ke které měl Turgeněv v době psaní *Přízraků* velice blízko. (S obdobnou strukturou proměny radostného snu vystřídaného noční můrou pracuje i Alfred Kubin v *Zemi snivců*, obdobný je i Kubinův postupný odklon od realismu).

První letecká scéna se v Murnauově filmu objevuje již v úvodu: Ďábel přilétá se svojí ekvipáží k zemi. Střídá se pohled zepředu na projíždějící svitu s pohledem na model země.

Druhá letecká scéna zobrazuje letecký přesun Mefista s Faustem z Německa přes Alpy do Parmy. Murnau deskriptivně vizualizuje letecký přesun z Goetha. Jiří Cieslar zmiňuje tuto scénu v souvislosti s expresionistickým setkáváním se skutečností a stylizace:

„Na vrcholné úrovni to dokládá pozdně expresionistický Murnau ve *Faustovi* (1926), když ve scéně letu Mefisto s Faustem na Mefistově kouzelném plášti nad Evropou nechá pevninu zhotovit v ateliéru, a přesto dokázal kameramanskými efekty vyvolat fascinující iluzi pohybu a skutečnosti – „řítí se“ pod oběma putujícími aviatiky. Od chvíle, kdy se kamera zdvihne nad věž německého gotického kostela a než slétne v paláci v italské Parmě, ubírá se nad krajinou v nejružnějších pohybech, mění tempo letu až do závratnosti (vyvolané ovšem také přechodně rozpitou kresbou krajiny). Je to hold pohybu, ale také skutečnosti tak vrcholně iluzivní, že už nemusíme rozvažovat, je-li ateliérová či reálná.“⁸⁾

Murnau také střídá pohyby kamery: v jednom okamžiku ji nechá nehybnou a letící dvojice se vzdaluje, ve většině případů se kamera pohybuje souběžně s dvojicí. Její objektivní pohled střídá subjektivní pohled. V záběrech tváří obou postav vidíme emoce vzrušení.

Oproti Turgeněvovi chybí z pochopitelných důvodů dialog: titulek by narušil vizuální dojem celé sekvence.

Scény letu se u Bulgakova objevují dvakrát. Poprvé v kapitole *Let*, která zachycuje Markétku letící na bál, podruhé při odletu Wolandovy svity z Moskvy.

Oproti Turgeněvovi a Murnauovi se Bulgakov v kapitole *Let* soustřeďuje na technické problémy letu: Markétka odlétá na koštěti a její pilotní schopnosti nejsou samozřejmě jako v případě hrdinů z Turgeněva a Goetha. Markétka musí zprvu, byť ve velmi krátké době a velice snadno, zvládnout ovládání koštěte, přičemž nepodstatný není ani komický účín.

7) Miloslav Jehlička, *Záhadné prózy I. S. Turgeněva (doslov)*. Tamtéž, s. 359.

8) Jiří Cieslar, *Zkušenost s expresionismem*. In: Týž, *Filmové zápisky*. Praha 1993, s. 111.

Zdá se, že Bulgakov je podstatně více ovlivněn leteckými prostředky nové doby. Popis techniky letu zároveň umožňuje čtenáři větší identifikaci a participaci.

„Jenom zázrakem přibrzdila a nerozbila si hlavu o starou šišatou lucernu na rohu. V posledním okamžiku se jí vyhnula, ještě pevněji sevřela smeták, plula dál už rozvázněji a přitom dávala dobrý pozor na dráty elektrického vedení i vývěsní štíty.

[...]

„Sbohem Natašo!“ houkla na ni a zamířila kolmo vzhůru. „Mlha přede mnou, mlha za mnou!“ vykřikla, až se to kolem rozléhalo, prosmýkla se mezi větvemi javoru, které ji bičovaly do tváře a vylétla nad branku do uličky.“⁹⁾

Věta „Mlha přede mnou, mlha za mnou.“ slouží u Bulgakova jako kouzelná formule pro získání neviditelnosti, u Murnaua a Turgeněva opravdová mlha ztěžuje prostorovou orientaci čtenáře či diváka a podporuje účinek věrohodnosti. Cieslarem popisovaná rozpitá krajina – pohled skrze mlhu.

„Hop a skok a střechy jako by se propadly do země. Místo nich neklidně pokukovalo jezero světél. [...] Podle toho, jak dole v mžiku splynuly dvě řady roztroušených světél ve dvě jiskřivé čáry a bleskurychle zmizely, usoudila, že letí závrtnou rychlostí, a překvapilo jí, že se nezdýchává.“¹⁰⁾

K charakteristice letu oproti Turgeněvovi nepoužívá Bulgakov přirovnání ale metaforu:

„Později dvakrát třikrát zahlédla pod sebou matně lesklé šavle, které ležely v otevřených černých pouzdrech, a pomyslela si, že to jsou řeky.“¹¹⁾

Tvůrčí návaznost Tarkovského na goethovskou inspiraci leteckých scén je asi nejvíce spekulativní. Vzlet Tarkovského hrdiny (a jeho pád) jako jediný ze zmiňovaných scén připomíná motiv Ikara.

V prvním záběru se objevuje balon ušitý z kůží, balon plný Archipuška nad ohněm teplým dýmem. Pilot Jefim příjíždí na loďce a spěchá na vrchol chrámu, aby nasedl do balonu. Kamera kopíruje jeho cestu. Jefim se vyklání a hledí dolů, potom ustupuje a na jeho místo se doslova dere kamera, který se tak s tává angažovaným subjektem vlastního pohledu. Let začíná totálním nadhledem. Balon se zhoupne napřed od kostela potom k němu. Jefim vykřikuje „Já letím! Já letím!“ Balon se vydává na cestu. Střídají se subjektivní pohledy z balonu a objektivní pohledy z různých pozic, v jednom případě balon nalétává na kameru. V případě prvního subjektivního pohledu je použit rakurs, kamera je v horizontálním pohledu nakloněna doleva.

Ideová východiska Turgeněva a Tarkovského jsou sice radikálně odlišná, ale kromě podobnosti formální stavby je možno shledat ještě jednu podobnost. V ANDREJI RUBLEVOVI má podobně jako v jeho dalším filmu ZRCADLO úvod podobnou funkci: Úvodní motivy letu (ANDREJ RUBLEV) a koktajlícího chlapce plyně promlouvajícího v hypnóze (ZRCADLO)

9) Michail Bulgakov, *Mistr a Markétka*. Praha 1990, s. 187.

10) Tamtéž, s. 189.

11) Tamtéž, s. 192.

přímo nesouvisí s následujícím dějem. Tarkovskému slouží jako metafora postavení a údělu tvůrce (umělce), který se svojí tvořivostí vymkne zaběhnutému stereotypu života, a tak se mu naskytne možnost nazřít jeho podstatu. Tarkovskij volí racionální vzdušný prostředek. Předpotopní balon pomateného ruského popa by při bližším technickém ohledání zřejmě neobstál, podobně jako z hlediska historie. Zjevné technické a historické anachronismy podobně jako u Tarkovského filmů s fantastickým námětem (SOLARIS, STALKER) neovlivňují uměleckou přesvědčivost jeho filmů.

Scény letu se v literatuře objevují již od pradávna, let je výsadou bohů, na jejich přání ho člověku mohou zprostředkovat zvířata či kouzelné předměty. Přivlastnění si letu vlastním úsilím je bráno jako opovážlivá svatokrádež (mýtus o Ikarovi). Známý je archetypální sen o létání. Pro Goetha, Turgeněva, Murnaua i Bulgakova je typické, že let zprostředkovává nadpřirozená bytost.

Turgeněv a Murnau, v menší míře Bulgakov, Goethe pak pouze v náznaku, tematizují samotný let. Všem hrdinům se dostává mimořádného zážitku. Nikdo z autorů neopomene ve svém příběhu zdůraznit cenu, kterou letec musí platit (Faust u Goetha a Murnau upisuje duši, Markétka u Bulgakova se uvoluje k službě u Wolanda, Turgeněvův hrdina za let platí upřímným kousnutím, Tarkovského mnich opovržením blázna a nařčením ze spolupráce s temnou silou).

Mimořádný prožitek letu a jeho cena se stává metaforou údělu člověka, který je ochoten vzpříčit se běžnému životu. Jednotliví autoři volí různá ideová východiska: pro hrdiny Goetha a Murnaua je to součást zkoušky, jedno z pokusů. Tarkovskij let nabízí jako odměnu za skálopevnou víru. V Bulgakově románu se letu kromě Markéty zúčastní ještě služebná Nataša a soused Nikolaj Ivanovič. Kromě zřetelného komického vyznění rozlišuje Bulgakov trojí přístup k nevšednímu prožitku. Nikolaj Ivanovič není schopen prožít opojení z letu:

„Bohyně moje!“ skučel čuník, „já nemůžu tak rychle létat! Takhle poztrácím důležité listiny. Natálie Prokofjevno, protestuji!“¹²⁾

Markétu zprvu vede pouze náhodná příležitost a zvědavost (podobně jako její komornou). Později se však pro ni prožitek letu stává jedním z katalyzátorů naplnění osudu. Ivan Nikolajevič se navrácí k roli úředníka a v epilogu trpce vzpomíná na promarněnou šanci. Nataša se odmítá vrátit do běhu normálního světa a stává se vědmou. Pouze Markétka se vykupuje: let je součástí její služební cesty, která vede k mistrově záchraně.

Turgeněvův hrdina prochází několika fázemi: počáteční nedůvěru a obavy střídá opojení, aby nakonec vše sklouzlo do typické turgeněvovské figury: ztráta milované ženy, pocit neúspěšné zkoušky, zmarněný život, jehož fantastická sugestivní vize smrti přerůstá v metaforická vizuální ztvárnění schopenhauerovské skepse.

V chronologii technických vynálezů dvacátého století stojí letecký vývoj těsně za filmem. Letecký pohled kamery byl pak spíše než významným objevem v oblasti kinematografie logickou kombinací obou vynálezů. Odpoutání se od země, volný pohyb kolem všech os znamená pro filmaře především svobodu a radost.

12) Tamtéž, s. 194.

Kolega Michal Sýkora mě v ústní diskusi upozornil na román Vladimira Nabokova *Smích ve tmě*, kde autor představuje dopravní nehodu v narativu snímanou z několika hledisek (řidič, cyklista, pilot poštovního letadla, představa implikovaného autora, která popisuje pohled letadla, v případě, že by vyletěl výš, stará žena, Alžbětiny předtuchy pociťované z balkonu, vynořující se vzpomínky zraněného Albinuse v nemocnici doplněné o vyprávění Margot). Celkový narativ působí jako montáž filmové sekvence složené z pohledů několika kamer (což je běžný postup snímání nákladných filmových scén).

Nabokov vytváří mnohočetný pohled, ale zároveň lze z deskripce prostředí nehody, sluneční záře a zeměpisné polohy vysledovat základní dodržování pravidla osy pohledu, která vytváří základní prostorovou orientaci filmové sekvence, kde dochází ke změně hlediska nebo střídání subjektivního pohledu. Letecké pohledy slouží autorovi nikoliv jako metafora, ale „pouze“ jako narativní figura.

„Na jedné straně skála na druhé straně propast. Slunce ho bodalo do očí.“¹³⁾

„Stará žena hledající na svahu bylinky zahlédla auto a dva cyklisty, kteří se blížili ze dvou stran do ostré zatáčky. Z poštovního letadla, letícího zářící modrou oblohou k pobřeží, viděl pilot zákruty silnice, stíny křídel klouzajících přes sluncem ozářené skráně a dvě vesnice vzdálené od sebe osmnáct kilometrů. Možná by mohl, kdyby vystoupil ještě výš, zároveň spatřit provensálské hory a možná i vzdálené město v jiné zemi – řekněme Berlín –, kde vládlo horké počasí; neboť právě tento den byla tvář země od Gibraltaru až po Stockholm namalována jemným slunečním světlem.“¹⁴⁾

„Z balkonu viděla zmrzlináře s bílou čepicí. Balkon jako by se vznášel výš a výš. Slunce vrhalo hřejivé světlo na střechy domů – v Berlíně, v Bruselu, v Paříži i dál na jihu. Poštovní letoun letěl do St. Cassien. Stará dáma sbírala bylinky na skalnaté stráni. Po celý další rok bude všem vyprávět, že viděla... co viděla...“¹⁵⁾

Z hlediska komparace literárních a filmových pohledů je zajímavá stavba představ leteckých pohledů. V případě představy implikovaného autora by filmový záběr řešil pohled angažované kamery (kamera se chová jako samostatný subjekt – viz Tarkovskij scéna z ANDREJE RUBLEVA) nebo pohled objektivní kamery šikmo stoupající ve směru pohybu letadla.

Předtucha Alžběty a zvedající balon by již musely být ve filmu odlišeny jako snová scéna (např. výrazná změna nasvícení scény, změna barevnosti, použití odlišných objektivů). Zkušený filmař by pravděpodobně drobný náznak této změny použil již v předchozím záběru, aby předznamenal změnu.

13) Vladimír N a b o k o v, *Smích ve tmě*. Praha 1993, 172.

14) Tamtéž, s. 174.

15) Tamtéž, s. 175.

III

Představíme-li si popisované „letecké“ scény z devatenáctého století, kdy jediným vzdušným dopravním prostředkem byl balon, který velice ztuhla měnil rychlost, směr a výšku, zaplavuje nás obdiv k umělecké imaginaci, se kterou Goethe, Turgeněv a po nich ve dvacátém století Murnau a Bulgakov zobrazili prožitek subjektivního leteckého pohledu.

Při bližším zkoumání však objevíme, že inspirace mohla být i prozaická obdobně jako v případě technického provedení hvězdných soubojů inspirovaných dokumentárními záběry leteckých bitev ve druhé světové válce. Reálné kořeny subjektivního sledování letu odhaluje Murnaův ateliérový model. Podobně středověká mapa zachycuje skutečnost stylizovaným, ale přece jen ikonickým (mimetickým) způsobem.

Dopravní prostředek putující nad mapou je potom obyčejný prst, subjektivní pohled zprostředkují oči pozorovatele, jeho krční obratle kopírují pohyby kamery, páteř odpovídá kamerovému jeřábu (jejich přibližování vzdalování). Turgeněv několikrát odkazuje k jejich přivírání. Pouze vlastník subjektivního pohledu stojí v poloze pohledu vypravěče. Na podobném principu pracuje i oblíbený filmařský postup. K znázornění leteckého přesunu filmaři občas využívají postup, kdy se v hraném filmu objeví animovaná scéna, která zachycuje pohyb letadla nad mapou. Letadlo doprovází pohyb stínu. Tohoto postupu využívá například Steven Spielberg v trilogii o Indianu Jonesovi (DOBRODRUŽSTVÍ ZTRACENÉ ARCHY, INDIANA JONES A CHRÁM ZKÁZY, INDIANA JONES A POSLEDNÍ KŘÍŽOVÁ VÝPRAVA). Vložené scény leteckých přesunů režisér zvolil jako jeden z mnoha nostalgických retroprvků, které upotřebil nejen ve vizuálním ztvárnění, ale i v použití filmových výrazových prostředků, jimiž evokoval atmosféru třicátých let. Obdobný postup uplatnil i Quentin Tarantino ve filmu JACKIE BROWNOVÁ. Konkrétně se jedná o scénu, která je na začátku klíčové sekvence celé zápletky o podvedených policistech i podvedeném padouchovi. Animovaná scéna znázorňuje pohyb letadla z Mexika do USA s hlavní hrdinkou, která převáží špinavé peníze, na palubě. Po statickém totálním nahledu se začne kamera přibližovat ke stroji. Následuje prudký střih do hraného filmu. Kamera se stejnou rychlostí a pod stejným úhlem přibližuje k Jackie, která na toaletě přendává peníze z jedné tašky do druhé.

Filmové scény zachycující let, které jsou zároveň uchváceny jeho svobodou, samozřejmě nejsou výsadou Murnaua a Tarkovského, vždyť první se objevují již u Georgese Mélièse (CESTA NA MĚSÍC, CESTA DO NEMOŽNA). Roztomile působí letecké scény ze ZLODĚJE Z BAGDÁDU s Douglasem Fairbanksem. Pohyb kamery připevněné na filmový jeřáb, která kopíruje subjektivní pohled letícího použil poprvé již David Wark Griffith v INTOLERANCI. Z poslední doby jako řemeslně zdařilou můžeme považovat „leteckou scénu“ z komerčně nejúspěšnějšího filmu posledních let TITANIC, kde subjektivní prožitek letu simuluje pozice na přídi lodi. Technická bravura kamery a střihu dává vyniknout tragické love story více než efektní triky zkázy lodi, přesto ve srovnání s předchozími díly nepůsobí více než jako klamná reklama na margarínovou náhražku opojení, citu a lásky.

Touha létat se s filmem překrývá v ještě jednom bodě: Neomezený pohyb po třetí ose je pro člověka nepřirozený a člověku ho umožňuje technický vynález nebo iluze. Film přenáší trojrozměrný svět na dvojrozměrné plátno. Film je technický vynález pracující s iluzí.

Létání zažilo největší slávy na konci šedesátých let, kdy se uskutečnilo první přistání na Měsíci a vzlétlo letadlo Concorde. Na konci dvacátého století se již nejdynamičtějším (a možná již nejcharakterističtějším) pohybem stává pohyb zprostředkovaný telekomunikacemi a internetem. Pohyb informace je reálný a přitom virtuální. K jeho lokalizaci již nestačí časová derivace trojrozměrné souřadnice jako v případě létání, ale n -rozměrná matice, s jakými pracuje kvantová mechanika.

Doufejme jen, že s nástupem nových technologií se film nestane podobně přebytným jako elegantní Concorde pro svoji nákladnost. Elegancí i nákladností film zmiňovaný stroj mnohokrát převyšuje, o nebezpečí ani nemluvě. Vždyť sedadlo ve filmovém sále nemá ani bezpečnostní pásy...

PhDr. Luboš Ptáček (1965)

Absolvent magisterského a doktorského studia estetiky na FF UK v Praze. Od roku 1995 přednáší teorii filmu na katedře teorie a dějin dramatických umění na FF UP v Olomouci.

(Adresa: Filosofická fakulta University Palackého, Katedra teorie dějin dramatických umění,
Wurmova 13, 771 80 Olomouc; ptacek.lu@volny.cz)

Citované filmy:

Andrej Rublev (Andrej Rublov; Andrej Tarkovskij, 1966), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *Cesta do ne-možna* (Le Voyage à travers l'impossible; Georges Méliès, 1904), *Cesta na měsíc* (Le Voyage dans la lune; Georges Méliès, 1902), *Dobrodružství ztracené archy* (Raiders of the Lost Ark; Steven Spielberg, 1981), *Faust* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1926), *Indiana Jones a chrám zkázy* (Indiana Jones and the Temple of Doom; Steven Spielberg, 1984), *Indiana Jones a poslední křížová výprava* (Indiana Jones and the Last Crusade; Steven Spielberg, 1989), *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916), *Jackie Brownová* (Jackie Brown; Quentin Tarantino, 1997), *Solaris* (Andrej Tarkovskij, 1972), *Stalker* (Andrej Tarkovskij, 1979), *Titanic* (James Cameron, 1997), *Zloděj z Bagdádu* (The Thief of Bagdad; Raoul Walsh, 1924), *Zrcadlo* (Zerkalo; Andrej Tarkovskij, 1975).

SUMMARY

THE METAPHOR OF FLIGHT

*Movement between the Heavens and the Earth,
between Film and Literature, and between Russia and the World*

Luboš Ptáček

The ambition to get off the ground and to conquer the air is as ancient as humanity itself. The intoxication derived from flying and the ensuing punishment have found expression as far back as the myth about Icarus and the series of examples from classical literature. The means of transportation, too, differed: from the mythical Pegasus and the canon balls of Baron Münchhausen to the ingenious technical machines inspired by the designs of Leonardo da Vinci. Many publications deal with the mystery of flight, its symbolism and variety of meanings, among them Frazer, Eliade, Lévi-Strauss, Freud, Jung and others. This article is devoted to comparing flight scenes as rendered in literature and recorded in films, while observing the diverse usage of these motifs and narrative figures of speech. The author draws his examples particularly from modern Russian literature (Turgenev, Bulgakov, Nabokov, etc.) and from the films by F. W. Murnau and A. Tarkovsky. These works are not interrelated merely by the motif of air scenes, but also by the employment of flight as a metaphor of man's sempiternal desire to cross the world's boundaries delimited for him. The longing to fly has led individuals to sell their souls or to breach in other ways the world's natural order. Only modern civilization has transferred it to the sphere of the natural world; however, is not the price humanity pays for technological progress equivalent to such a soul-selling act?

Translated by Karolina Vočadlo