

*Dvoj pohled***Cesta interpretujícím priestorom**

Pozeráme krátky film Marguerite Durasovej *NEGATIVNE RUKY*. Ak poznáme hoci tri či štyri iné filmy tejto spisovateľky-filmárky, myslíme si: už vieme, čo v tomto filme hľadať, vieme, aké priestory nám môže odhaliť. Poznáme totiž jej pojem „nemožnosti“ (lásky, nastolenia identity, či komunikácie pamäťových obsahov). Poznáme aj koncept oddelenosti obrazu a zvuku, nesúmerateľnosti viditeľného a vypovedateľného. Naučili sme sa aj to, čím ich prepojiť – práve to je predsa jednou z hlavných tém Durasovej filmov. Vstupujeme teda do hry so základným balíčkom predpokladov, ktoré budeme počas hry používať ako zálohy. Možno o ne budeme prichádzať. Nebudeme sa snažiť získať ich späť. Cieľom tejto hry nebude ponúknuť interpretáciu, cieľom bude skôr hľadanie jej pôvodu, podobne ako Durasová našla pôvod svojho filmu v dodnes nevysvetlenej prítomnosti obrazov modrých a čiernych rúk na stenách prehistorických jaskýň.

Krátkometrážna tvorba Marguerite Durasovej, ale i viaceré z jej celovečerných filmov bývajú často vnímané ako politické. To môže vnútiť akési interpretačné *a priori*, kvôli ktorému sa film potom takmer vzpiera inému uchopeniu, a dokonca i analýze jednotlivých, pôvodne samostatných prvkov, z ktorých je durasovská rétorická figúra politického zložená.

Akoby disociácia zvuku a obrazu a ich následné premostovanie muselo byť nutne čítané až cez ich výsledný amalgám, akoby strnulá reč nad obrazom bola nutne príznakom implicitne útočného, kritického diskurzu, čo svoje telo nachádza až v obraze – tam, kde negatívna ruka patrí prítomnému človeku s identitou, ktorú mu upierajú alebo ktorej ozrejmienie nenachádzajú. Obraz filmu nesie stopu reči domýšľajúcej čiusi minulosť, hoci táto je mu priradená práve a len z hľadiska prítomnosti. Tón filmu (ktorým je stále ten istý, monotónny a dráždivý tón, aký vzniká len naliehaním sláku na strunu) určuje práve táto reč, jej diskontinuita, repetitívnosť, svojvoľnosť (z hľadiska domýšľania príbehu niekoho, kto časť svojho tela premietol na žulovú stenu). A určuje ho aj uzavretosť (cyklickosť) či otvorenosť (nespojitosť) dráhy, ktorá sleduje jednu z línií na mape mesta a podmieňuje tak našu cestu filmom i naše zotrvávanie v ňom.

Štruktúru tohto filmu je však možné obnažiť nielen v spojení nespojiteľného, ale aj v ich oddelení, v heterogénnosti. Durasovej film je totiž o vydeľovaní, o kastách, ktorých existenciu nie je vždy vidieť, no ktoré si (mlkvy) krikom nárokojú na miesto – na konkrétne miesto v bielom Paríži.

Negatívne ruky – obťahy rúk na tmavom podklade, čiernom, modrom či terakotovom –, alebo farbou vyplnené obrisy „pozitívnych rúk“ na kamenných stenách, tieto nevyhnutné súčasti jaskynných malieb, pochádzajúcich zo staršej doby kamennej, sú azda najstarším „obrazom“ človeka na území juhozápadnej Európy. Znie to takmer učebnicovo:

figúry bizónov, koní, medvedí, mamutov, izolovaných či v skupinách, statických či v nekontrolovateľnom pohybe, zreteľne načrtnutých alebo v množstve nerozoznateľných línií, kontrastujú s minimom ľudských figúr v týchto jaskyniach. „Neviditeľný“, skoro neprítomný človek sa však nezdá byť dôsledkom nešikovnosti, neschopnosti prehistorického kresliča zobraziť seba samého, ale zámerom: vyjadrením nepotreby umiestniť figúru Seba medzi dôsledne vyobrazené figúry zvierat.

Jean Louis Schefer, filmový teoretik, ktorý pri pátraní po figúre a figurácii nečakane zostúpil až do prehistórie, túto neprítomnosť ľudského elementu¹⁾ v jaskynnom zvieratníku (kedysi nebolo nezvyklým definovať súbor jaskynných vyobrazení ako inventár lovenej, prípadne domestikovanej zveri, či ho dokonca nazývať beštiárom) vysvetľuje samotnou povahou jaskynných malieb. Schefer tvrdí, že tieto maľby nie sú tým, čo dnes chápeme ako *reprezentáciu*: nie sú pokusom o zachytenie fauny, nachádzajúcej sa v centre záujmu vtedajšieho človeka, nie sú zobrazením scén lovu, či iných praktík – tie sa totiž v jaskyniach objavujú až s príchodom mladšej doby kamennej. Sú naopak *interpretáciou* sveta vonku, interpretáciou jeho síl, konfigurácií. Napriek svojej figurálnej takmer-neviditeľnosti sa z nich však človek nevyčleňuje. Naopak, priestor jaskyne, ktorý je telom, vnútro, organizmom a ktorý má tak štatút interpretujúceho priestoru, na svojich stenách nesie obrazy jeho rúk, na podlahe zase nôh, a takisto aj vysoko abstraktné znaky, o ktorých je možné domnievať sa, že boli čímisi ako rytmizáciou, punktuáciou, pridruženou k statickým alebo rozpoťahovaným figúram zvierat.²⁾

Priestor jaskyne je teda vopred štrukturovaný svojím vlastným usporiadaním, tektonikou, no čiastočne je formovaný aj človekom – ktorý tým, že jednotlivým miestam prisudzuje znaky, ich vlastne obdarúva zmyslom. Keďže o prehistorických spoločenstvách nemáme takmer nijaké informácie, nevedno, s akými rituálmi je jaskynné maľby možné spájať, či je možné hovoriť o existencii kultov, alebo dokonca o náboženstve. Povolené je však domnievať sa, že už v paleolite sa viditeľné a imaginárne spája s rečou a takto produkuje zmysel.

Sme teda (už a opäť) vo svete obrazu a reči. Nič z vyššie zmienených obsahov však Durasovej film priamo neobsahuje. Stručná, chladná definícia „negatívnych rúk“, ktorá zaznie tesne po úvodných titulkoch, je nanajvýš ich tieňom. Nie je dokonca ani presná: v knižnej podobe ju Durasová ešte upravuje, podotýka, že nejde o odtlačok ale o prázdny obrýs na farebnom pozadí.

1) V jaskyniach zo staršej doby kamennej sa ľudské figúry vyskytujú, avšak obvykle sú redukované na niekoľko antropomorfných, nespojitých línií, takmer symbolických, abstraktných, ktoré úrovňou abstrakcie odkazujú viac k znakom než k figúram: k obrazom rúk, rytmizovaným líniám atď. Výnimkou sú postavy tzv. „šamanov“, vykazujúcich zvieracie rysy a vstupujúcich do kontaktu so zvieracími figúrami. Zdá sa však, že týmto postavám sú pripisované zvieracie vlastnosti či sila, ich povaha teda nie čisto „ľudská“. Pozri Jean Louis Schefer, *Questions d'art paléolithique*. P. O. L., Paris 1999.

2) Antropológ André Leroi-Gourhan práve z týchto abstraktných, rytmizujúcich prvkov, nachádzajúcich sa vedľa vyobrazených figúr zvierat alebo vyrytých do kameňov či kostí, vyvodzuje, že v neskoršom období staršej doby kamennej už musela existovať reč ako nevyhnutná podmienka rekonštruovania zmyslu týchto abstraktných znakov. Pozri A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, I. La mémoire et les rythmes*. Albin Michel, Paris 1965.

Nie že by boli informácie o výtvarných prejavoch človeka staršej doby kamennej pre film podstatné. Možnosť priblíženia identity úplne neznámeho, nekonkrétneho, minulého jaskynného človeka a neznámeho, nekonkrétneho, súčasného človeka strateného v meste, či odsúdeného zjavovať sa v tomto meste iba v určitom čase (kedy je mu dovolené mať zmysel), totiž existuje bez ohľadu na presnosť informácií. Negatívna ruka je pojmom, ktorý je možné, z hľadiska jeho vlastnej historicity, kedykoľvek vyplniť presným, vedec-kým významom.

No okrem toho sa v Durasovej filme táto ruka stáva aj symbolom (a tu sa nevyvarujeme interpretácie, všednej, evidentnej, no od ktorej film ani na okamih neuhýba), odpútaným od obdobia paleolitu, a vstupujúcim do aktuálneho sveta, do priestoru súčasnej (polo-otvorenej) jaskyne, do priestoru interpretujúceho seba i jeho obyvateľov prostredníctvom výjavov na fasádach, billboardoch, chodníkoch, či prostredníctvom svojich stavieb a monumentov. Text, reč, fragment básne (alebo ako to nazveme) v sebe však sám o sebe ešte nekóduje žiaden z obsahov, ktorý nám nakoniec obraz vnúti. Durasovej fikcia o prehistorickom mužovi bez mena a identity, zostupujúcom po útese k jaskyni, aby tvárou k oceánu vykričal obrazom svojej pretrvávajúcej ruky – akýmsi fosílnym slovom – svoju neosobnú lásku, túžbu (to slovo vtedy ešte nevynašli) po žene, prítomnej a obdarenej menom aj identitou, nie je bez obrazu ničím iným, než romantickou interpretáciou o prežívaní stopy, o zmysle odkazu atď., a súladí nanajvýš ak s nedávno širokorozvíjanou myšlienkou piktorálnej podobnosti medzi jaskynnými maľbami starými asi 25 tisíc až 20 tisíc rokov a umením predovšetkým prvej polovice dvadsiateho storočia, ktorých línie sa až vzácne prestupujú.

Znepokojujúca podobnosť kultúry takej dávnej, že môže byť len ťažko nazývaná našou, hoci sa ešte dnes pohybujeme napríklad po tom istom žulovom podloží, by podporovala aj názor, že NEGATÍVNE RUKY sú filmom o cudzote spoznatelného a spoznatelnosti sa v cudzom. Táto cudzota gesta zachytávajúceho Seba je dokonca, podľa Jeana-Luca Nancyho, hlavným dôvodom, prečo sú jaskynné maľby ľudských postáv také „neisté“. Ich línia je preňho zadržaním a zároveň definovaním ľudskej pomínutelnosti, neviditeľnosti prítomnosti človeka na Zemi.³⁾

Lenže filmový obraz, ten optický, dokumentaristický, ktorý bol pôvodne zvyškovým materiálom denných prác z Durasovej dlhometrážneho filmu *LE NAVIRE NIGHT*, vnucuje celej tej podobnosti dávno neznámeho, onej cudzote obrazu a zvuku a predovšetkým slovnému spojeniu „negatívna ruka“, ďalšie konotácie.

Touto negatívnou rukou v čiernomodrom rannom Paríži, plnom černošských zametačov, ktorí so stúpaním slnka po obzore postupne miznú z ulíc (a jedinou stopou po ich práci zostanú, na chvíľu, len zahladené stopy po dennom či nočnom živote *iných*, po tých, čo tieto stopy mestu nasledujúci deň opäť vtisnú), je práve ruka čierneho, takmer neviditeľného upratovača, s dlaňou svetlejšou ako ostatná pokožka. Ale negatívnymi rukami sú aj ruky ďalších neviditeľných – arabských, latinsko-amerických či iných prisťahovalcov –, ktorým Paríž patrí len v okamihoch, keď sa ešte neprebudil či keď sa ešte tvári, že nie je pri plnom, dennom vedomí.

3) Pozri Jean-Luc Nancy, *Peinture dans la grotte*. In: T ý ž, *Les Muses*. Galilée, Paris 1994.

A práve tento Paríž, do ktorého Durasová jazdiacou kamerou preniká po líniách lomu, kde naráža na ostré uhly križovatiek, tento Paríž popísaný, pokreslený a obývaný iným, sa stáva v spojení s rečou rovnakým interpretujúcim a interpretovaným priestorom ako spomínané jaskyne.

Sú filmy, ktoré si po svoj predobraz zostupujú až do predhistorického obdobia. Nevyžadujú pritom nazeranie z hľadiska akejkolvek (pre)historicity. Tieňom filmu, tak ako má maliarstvo dvadsiateho storočia svoj tieň v tme jaskýň, je stopa predošlej vrstvy času, ktorá mu však dáva fungovať len v jeho aktuálnosti. Politickému (sociálnemu, kritickému) vyzneniu filmu sme sa tak napokon nevyhli. Durasovej spojenie obrazu a zvuku, priestoru a rečových figúr, je už totiž samo o sebe interpretáciou. A tak ako jaskynné maľby ani on nezobrazuje, nestvára mesto, ľudský svet – je len jeho stopou, alebo pokusom o interpretáciu jeho povahy.

Mária Ferenčuhová