

Články

FILM ZA HORIZONTEM

Jiří Cieslar

ZATMĚNÍ (1962), poslední černobílý film Michelangela Antonioniho se skromně schovává v pozadí režisérovy tvorby, a přesto právě on je zdařile zcela *jiný* než všechna předchozí díla světové kinematografie. Přitom na první pohled nepředstavuje ani ve filmové historii, ani v samé Antonioniho tvorbě nějakou zářnou výjimku. Vždyť co už se všechno natočilo o „potížích s city“! ZATMĚNÍ dokonce velmi úzce souvisí s Antonioniho staršími díly, ale natolik je radikalizuje, že režisér už pak nemohl jít ve svých postupech dál, než natočit sice mnohem slavnější, a přeci už jen logické dovětky: ČERVENOU PUSTINU (1964) a ZVĚTŠENINU (1966). Vše pozdější je možná zajímavé, ale přece jen pouhé protáčení v kruhu (ZABRISKIE POINT, POVOLÁNÍ: REPORTÉR, TAJEMSTVÍ OBERWALDU, PÁTRÁNÍ PO JEDNÉ ŽENĚ, NAD OBLAKY etc.), rozvířené kdysi v ZATMĚNÍ.

V čem tedy tkví to *jiné* v příběhu dvou lásek římské dívky Vittorie, jedné, jež právě skončila a druhé, jež pořádně ani nezačala? Spokojme se teď s úvodní tezí, kterou se později pokusíme rozvést a hlavně smyslově konkretizovat: Antonioniho film se odehrává na okraji dalšího filmu, který nikdy bezprostředně neuvidíme, zato o něm od počátku intenzivně víme. Tušíme ho, dokonce jej zvukově slyšíme. Ten druhý nespátřitelný film je tudíž za horizontem, za většinou nejasně viditelnou hranou, u níž se neustále pohybujeme ve vlastním příběhu. Tímto soudem jistě nikterak nevyčerpáváme celé bohatství Antonioniho ZATMĚNÍ, ale snad v něm nacházíme klíč či jeden z klíčů, kterým je lze odemknout.

I

Co se v ZATMĚNÍ dějově odehrává? V rozlehlé úvodní scéně se ztrápená blondýnka Vittoria (třicetiletá Monica Vitti) rozchází po „*dlouhé noci*“ rozhovorů se svým letitým, „ztěžklým“ přítelem Riccardem (Francisco Rabal). Pak se pokouší zahnat úzkost s dvěma přítelkyněmi a dovolí si i letecký výlet nad oblaky mezi Římem a Veronou, s krátkým oddychovým dozněním v bistro veronského aeroklubu. Poté na římské burze, kde tak nerada vidí obchodovat svou matku, rozvine přátelství s hbitým makléřem, švihákem Pierem (šestadvacetiletý Alain Delon). Jejich vztah se v příštích hodinách změní v cosi mlžného, v kočkující se bezperspektivní lásku, jež také vyzní do ztracena: na smlouvenou schůzku na římském předměstí v „*osm večer*“ oba nepřijdou. Po opuštěných ulicích, domech a dílčích předmětech se pase v sedmiminutovém finále „*bez hrdinů*“ – jen kamera Gianni di Venanza.

Vztah Vittorie a Piera vylíčil Antonioni nezvyklým způsobem, zcela „podkorově“, s minimálním využitím slov, rozbitě, ve fragmentech. Jako takové divné, po římských bytech a ulicích „roztroušené“ vzplanutí. Zvláště Vittoria od počátku ví, že nesporně okouzující burzián Piero svým švihem, inteligencí, svéráznou až brutální otevřeností, s níž ji zasvěcuje do svého řemesla, do svého myšlení, ale i svou burziánskou posedlostí a drsnou egocentrií tvoří právě tu podobu muže, s kterým nechce do budoucna být. A pod tímto stínem záporné jistoty s ním však je. Prodlužovaně, s tíhou i hravě, místy až vesele, častěji ale v křeči. To je silné existenciální téma. Být s někým, s vědomím, že to vlastně „nejde“. Že z případné budoucnosti nejvýš kyne perspektiva nespokojeného lidského pouta, třeba i žitého s „dobrou vůlí“. Naplno se to ukáže v posledním objetí Vittorie a Piera, kdy se oba ujišťují o příští schůzce, ale najednou se jejich tváře stočí lícemi k sobě. Tehdy jejich pohledy do kamery bezděčně a překvapivě prozradí, jak tragické výrazy se zračí v jejich obličejích – oba důvodně tuší, že už se nikdy neuvidí.¹⁾

Je to smutná, ne však osudově tragická anekdota z patrně dvou, tří dnů roku 1961. Antonioni zde načrtl motivy, dobře známé už z jeho předchozích, většinou proslulejších filmů z let 1953 až 1960 (povídka *Pokus o sebevraždu* z filmu *LÁSKA VE MĚSTĚ, PŘÍTELKYNĚ, VÝKŘIK, DOBRODRUŽSTVÍ, NOC*): neschopnost se sobě i druhému otevřít, vydržet spolu, hrozba samoty, samota už přítomná. Kolem chaotický a nesoudržný, těžko pochopitelný, vcelku luxusní svět. Třebaže jde o témata nadmíru důležitá a rovněž o příběh zřetelný, ale ne banální, skoro vše zásadní a také to jiné v *ZATMĚNÍ* tvoří „jak“ – způsob vyprávění. Forma. Sám styl vidění světa. Toto „jak“ má své účelné úkoly – skládá dalekosáhlý obsah. Splývá s ním. Jinak by nestálo za řeč.

II

Způsob vyprávění: to podstatné se v příběhu *ZATMĚNÍ* odehrává zvláště tam, kde se nic důležitého takzvaně neděje, kde se nic konkrétně informativního na křivce našich znalostí o příběhu neposouvá dopředu. Třeba ve chvíli, kdy Vittoria dlouze hledí na cáry papíru točící se na kruhové vodní hladině barelu anebo když se di Venanzova kamera jako by „zapomene“ při pohledu na předměstská prostranství Říma. A přece právě v těchto povrchově bezdějových chvílích nejvíc „mluví“ Antonioniho rukopis a otevírá se jeho pravé téma světa za horizontem. O těchto – pro zběžný pohled – nedějových okamžicích se hodně psalo, ale domnívám se, že v nich probíhá ještě něco podstatně důležitějšího než pouhé významné nedění... Otevírá se nich totiž vedle dobře viditelného vlastního

1) Byl to mimochodem velký tah italských mistrů pozvat počátkem šedesátých let do Itálie právě člověka „odjinud“, „lehkého“ muže mezi „ztěžklé“ Italy, Francouze Alaina Delona, ještě před jeho hvězdnou a obchodnickou érou pozdějších dekad. Zastihli jej tak v éře opravdu velkého herectví. (Alain Delon se narodil 8. listopadu 1935, Monica Vitti 3. listopadu 1936 – oba jsou tedy štíří). Luchino Visconti (také štír, narozen 2. listopadu 1906) dokázal z Delona vytáhnout přímo světecké rysy v titulní roli filmu *ROCCO A JEHO BRATŘI* (1960) a později v něm naopak zachytil víc než zručnou inteligenci, šarm a současně stále rostoucí dravý cynismus, a to v postavě kariéristy Tancrediho ve filmu *GEPARD* (1962). Tancredi z Geparda a ve stejném kinematografickém roce i Piero ze *ZATMĚNÍ* jsou figury povahově takřka totožné.

vyprávění onen zmíněný druhý prostor, který nespatříme, nicméně od prvních okamžiků Vittoriina příběhu z něj přijímáme nejrůznější signály. Viděno z hlediska režisérova kinematografického rukopisu: za vlastním filmem se prostírá druhý hypotetický film, film za horizontem, obraz za obrazem, význam za významem.

Uvedu jeden doufám názorný, možná až příliš masivní příklad. Brzo po rozchodu s oddaným, leč strnulým, až znehybňujícím intelektuálem Riccardem se Vittoria, uvolněná z milostné kocoviny alespoň na okamžik tanečním bytovým rejem s kamarádkami, ocitne sama uprostřed noci na římském předměstí. Postává u řady nezvykle vysokých, pružně se ohýbajících, a především hlasitě znějících tyčí. V sérii různých úhlů, perspektiv pohledů kamery pozorujeme její postavu a tvář, která udiveně naslouchá, větrí, jde pohledem „za zvukem“. Tedy za něčím, čemu Vittoria nerozumí, ani rozumět nemůže, co je však signálem *jiného* světa, který se jí náhle zjevil, zazněl a ona ovšem neví, co si s jeho hudbou – zprávou počít. Nebudeme ovšem nikterak podezírat tuto přirozeně inteligentní a duševně zdravou dívku, že se zabývá ve svém zcela zdůvodněně obolavěném vědomí takovými filosofickými prapodivnostmi, jako jsou kategorie horizontu, meze, celku a části. Tím spíše však musíme ocenit, jak zvláště svou žensky vytříbenou intuicí, a tudíž díky režisérovým inscenačním pokynům či nástrahám, umí tak silně tytéž kategorie opravdu prožívat. Jak je takříkajíc na sobě bezděčně, prakticky dosvědčuje. Vittorii totiž v tu chvíli zas tolik nezajímají ohebné znějící tyče a noční prostranství, ale právě to „něco“, co zvukově signalizují, co obvykle nevnímáme. Běžně se přece soustředujeme na jednu či více konkrétních věcí, jež právě přitáhly naši pozornost, pokud se ovšem vůbec „máme k světu“. Běžně nevnímáme kontext, souvislosti, horizont jedné a každé věci a horizont vůbec – sám svět, horizont horizontů. Vittoria v záběrovém souboru velkých prostorových celků i detailů tváře však užasle naslouchá něčemu, co ji přesahuje, co nevidí, ale pouze nějak slyší. Snad i proto, že sluch je původnější smysl než zrak a je tudíž citlivější k celkům. Horizont, nekonečný celek řad, bodů zakouší Vittoria čistě – smyslově. Sotva by tento horizont či soubor horizontů mohla nějak pojmenovat, o což se zaplaťbůh nepokusí. Ani ji to nenapadne, jak by to po Vittorii formou nějakého dialogického či spíše monologického sdělení možná chtěl nějaký naivnější scenárista – režisér, než je Michelangelo Antonioni.

Aniž bychom museli dlouho listovat ve spirituální literatuře a probírat se hermetickými texty, jež nás poučují o tom, že co je nahoře, je i dole, že co je venku, je i uvnitř, setkáváme se tu právě s tou zvláštní situací, kdy Vittoriin pocit něčeho nesrozumitelného, nezřetelného, co se přitom tak zřetelně signalizuje, zrcadlí právě i onu vyzývavou, hlasitou nezřetelnost, jež se rozkládá v ní samé. Vittoria si ve chvíli své nesporné životní krize podstatně nerozumí – to rozpoznáme už v jejím prvním ranním rozhovoru s intelektuálem Riccardem. Oběma mužům, zvolna rezignujícímu Riccardovi a později také agilnímu, hravému a svým způsobem přitažlivému cynikovi, burziánovi Pierovi říká jen své „nevím“, když se jí oba ptají, proč s nimi nechce zůstat. Vittoria nemá v sobě nic z příliš prvoplánově neurotické Giuliany z následující Antonioniho ČERVENÉ PUSTINY: přesně ví, co nechce – odmítá pokračovat ve vztahu s muži, s nimž cítí „něco“, co chybí, snad jejich i svou citovou nedostatečnost. Ale naprosto netuší, co vlastně chce. Je v ní jistá, kupodivu rozhodná bezcílnost. Vede ji intuice, ale odkud, z jakého středu, kam? Nezní její pocity jen tak, „jinde“, jak ty předměstské ohebné tyče? Patří vůbec k ní? Co je

opravdu její? Všechny tyto nevyřešené otázky se vepisují do Vittoriiny dílem nespokojené, dílem rozrušené tváře.

Uvedu jiný příklad pro takřka stejnou situaci, pro ono nepřírozené přemístění, dislokaci středu „někam“ – *jinam*, tentokrát s gigantickými rozměry. Jde o svět římské burzy, jež Antonioni nedlouho po Vittoriině sluchovém zážitku s nočními tyčemi fotografuje v souhrnu podivuhodně plastických pohledů, spjatých jen neměnným zvukem – křikem burziánů. Nepřehledný prostor tu často zaplňují torza klasických mohutných sloupů, které vytvářejí dojem skutečného chrámu peněz. Spatříme vždy jen zlomky zábradlí, přes něž burziáni mohutně dopředu napřaženýma rukama, mířícíma jakoby do nějakého společného jádra, doprovázejí své výkřiky, jako když rybáři na řeku vyhazují vlasce. V přilehlých prostorách burzy i v jejím hlavním sále se mísí lidé stále v běhu a naopak strnule sedící úředníci, vítězové i poražení, profesionálové i amatéři, velké i malé finanční ryby.

Ti všichni jako by kroužili po okraji jakési mystické kaluže, která má předpokládané jádro, kolem něhož se vše „točí“. Velká kinematografická chvíle. Antonioni vyjímá z širšího okolí tváře důstojné, hrubé, zachycuje různé nervozity, extáze, zhroucení. Pohledy kamery tesají tento rozvířený svět z různých úhlů, výšek, v jízdách. Střih skoro nepostřehneme. I tento svět stejně – jako v intimním měřítku Vittoriina tvář – něco údajně skrytého, vnitřního zrcadlí. A již samo zrcadlení, i to je malá zpráva „odjinud“, z prostoru za přímo viditelným obrazem.²⁾ Oběh peněz, jak se dovídáme z úst zkušeného makléře a Pierova obdivného zasvětilce Ercoliho (Louis Segner), totiž jen zrcadlí skutečný stav planetárního průmyslu. A přece právě tento svrchovaně racionální terén, matematicky stvrzovaný množstvím stále se proměňujících cifer na burzovních ukazatelích, kam stále spějí pohledy excitovaných burziánů, má v sobě něco zásadně iracionálního, nezachytitelného (podobně jako pocity!), čemu do důsledků nerozumí vlastně nikdo. Jde jen o to, podle stupně profesionality a dobrých kontaktů, zachovat rozvahu, což je při všem mladistvém rozletu právě Pierovou záviděníhodnou doménou. Je to základní součást, řečeno Ercoliho slovem, jeho „*talentu*“. Skutečné jádro tohoto světa je také kdesi *jinde*, rozhodně ne v kruhovém středu římské peněžní arény, kam odevšad ze světa přicházejí nejnovější zprávy a neustále tady drnčí telefony s informacemi „zvenčí“. Hledané jádro tkví někde v dalekém neuchopitelné ekonomické abstrakce, jež má přitom tak drsně hmatatelné důsledky pro jednotlivé lidské osudy. Kupříkladu při druhé Vittoriině návštěvě burzy přijde její matka údajně „*o všechno*“.

Antonioni ve svém portrétu římské burzy, podobně jako v téže době Federico Fellini v obraze termálních lázní v úvodu filmu OSM A PŮL (1962) stvořil svůj ideál, totiž „*film s výrazně alegorickým tónem*“, který má sílu zobecňujících civilizačních metafor, jak je známe z klasické literatury. Připomínám alespoň Komenského vizi „kvaltujících a hmyzujících“ obchodníků – smrtelníků pod věží jeho města v *Labyrintu světa a ráji srdce*.

2) O faktu zrcadlení (Vittoriina postava či tvář se často zrcadlí v oknech, odspoda třeba i na vyleštěné podlaze Riccardova bytu) se zmiňuje Antonioniho a hlavně Felliniho scenárista Tonino Guerra v značně pietním filmu Enrici Antonioni FILM JE MŮJ ŽIVOT (1995; na ČT 2 v roce 1999). Mimo jiné v tomto dokumentu o natáčení filmu NAD OBLAKY Guerra říká, že Antonioni má rád každou formu zrcadlení, „*to slabší potvrzení existence věcí*“.



Vittoria (Monica Vitti) po přistání na letišti veronského aeroklubu

Foto archiv

Podstatné ovšem je, že Antonioni tu neustále vnímá jakousi neuvěřitelnou souvislost mezi světem peněz a citů, financí a erotu. Bez jediného slova evokuje v portrétu burzy a „hostující“ Vittorie korespondenci mezi těmito dvěma – pro nepoučený, „zdravý“ rozum – nekonečně vzdálenými světy. Oba mají vychýlené těžiště, obsahují jakési jádro, které je *jinde*, než tam, kde bychom je uměli nějak spatřit a u něhož bychom se dokázali nějak „zklidnit“, zorientovat a odkud by v jistě hodně naivním, ideálně „původním“ pohledu mohl člověk či svět brát nezprostředkovanou, spontánní sílu do životního zápasu. Vittoria, udivená, zdrcená i uhranutá burzou má bezděčně v sobě něco z toho původního pohledu.³⁾

Signálů z onoho druhého území, z prostoru „jinde“ za viditelným obzorem, se nám však v *Zatmění* dostává mnohem víc. Nejsou jimi pouze telefony drnčící „ze světa“ odjinud do římské finanční arény. Nejsou jimi jen zvuky tyčí z nočního římského vesmíru s přízemně pokleslou oblohou pouličních světel, kam občas přibudou světla jedoucích aut (Antonioniho oblíbená světelná kompozice, mnohokrát se zde vrací). Patří k nim – ve scéně Vittoriina „černošského“ tance s přítelkyněmi – i fotografie z afrických lokalit

3) Rád bych tu připomněl obdobně alegorický, plastický obraz burzy v zolovské adaptaci, ve filmu *PENÍZE* (1928) Marcela L'Herbiera s podivuhodnými kameramanskými jízdami z nadhledu. Domnívám se v této souvislosti, že film s příbuzně alegorickým, civilizačním „tónem“ vznikl i v české kinematografii šedesátých let. Myslím na *PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA* (1969), trezorový film Pavla Juráčka, portrét imaginárního swiftovského dvojstátí Laputy a Balnibarbi, jež v básnivě vizi mimo jiné „zreaglily“ i skutečnost dohnávajícího socialistického Československa těsně před normalizační falešnou obnovou.

s jezerem Naivaša z Keni či s horou Kilimandžáro, jež občas splynou s celou plochou filmového záběru. To sice znamená, že skrze tyto fotky-záběry přímo nahlížíme do jiného kontinentu, ale bohatá zvuková stopa černošských melodií s písňovými texty ze spuštěné gramofonové desky nám dává dostatečně najevo, že vlastně vůbec nerozumíme, „o čem je řeč“. Zvláště když majitelka těchto fotografií, Vittoriina přítelkyně a žena ambasadora z Keni projevuje vůči vzdáleným obyvatelům třetího světa hrubé neporozumění až pohrdání a my jsme odkázáni jen na její slova. Ale i tady z tohoto druhého („třetího“?) světa především něco slyšíme, něco původnějšího a jaksí mnohem pravdivějšího než vyjadřují slova bohaté římské dámy. Podobně svět údajně levicového intelektuála Riccarda, kam v úvodu často hledíme rámem modernistických obrazů v jeho bytě, nám o tomto patrně velmi vzdělaném muži „così“ říkají, ale v Antonioniho rukopise, vůči divákově znalostem absolutně nesdílném, o Riccardovi nesdělují málem nic. Víme jen, že Vittoria opustila po léta důvěrný – pro nás drasticky neznámý svět. Z Antonioniho rafinované inscenace se o tomto vztahu v úvodní scéně dozvíme jen ryze kinetickou, přesto výmluvnou zprávu: Vittoria v Riccardově bytě stále nespokojeně chodí, zatímco Riccardo udiveně či jen otupělé tkví ve své křesle. Skutečný, sdílený pohyb už tento vztah zřejmě dávno opustil.

Do „jiného“, paralelního světa poukazuje v ZATMĚNÍ vše, co se obrazově vytrvale vrací a kamsi pichlavě ční: někam mířící světla lamp na vysokých, nahoře ohnutých stoncích. Kdesi končící torza stromů (mluvu stromů „odněkud“ z nitra kmenů nechala zaznít Valentina z dalšího „odněkud“ – z magnetofonového pásku v Antonioniho starším filmu NOC). Jinam míří i neviděné špice sloupů na burze či na jiných římských lokalitách. Stejně tak hlavy vysokých věží připomínající radary (skutečné radary patřící boloňské universitě budou hrát pak svou „jinam“ odkazující směrovou úlohu v ČERVENÉ PUSTINĚ). Rovněž někam se táhnou lana, zdvihající do výše Pierův ukradený vůz, utopený spolu se zlodějem v bazénu (taková lana vedoucí do prostoru mimo záběr se objevila už ve scéně ze sicilské zvonice v DOBRODRUŽSTVÍ). Totéž platí i pro balóny a balónky, jež „jinam“ vzlétají, než se rozprsknou. A ovšem, podobně „se chovají“ nebeské rýhy po někam odlétnuvších letadlech. Antonioni je tedy inscenátor světa jako souboru odkazů do prostoru „jinde“. Tím ovšem do záběrů dostává i jakousi mez, předpokládanou hranici mezi oběma světy „tam a zde“, která je však vždy nezřetelná, rozpitá, pokud ji přímo nezastupuje v režisérově rukopise rám filmového záběru. Ale to je pak vždy mez přiznaně umělá – sama nepatří od zachycovaného „přirozeného“ světa. Naopak, rámování obrazu odkazuje nejvíc jaksí zpět k vlastnímu režisérovu kinematografickému rukopisu, k síle jeho slohu vybírat, vymezovat a tím ovšem i viděné interpretovat. Jen k tomu dodejme, že Antonioniho způsob, jak vyvádí divákovu pozornost do světa *jinde*, ovšem o to více poukazuje na nekompletnost, ne-li polovičitost či alespoň základní labilitu světa „tady“. Prostě: to vše jsou součásti a důsledky jeho cesty k filmu za horizontem.

III

V úvodních partiích ZATMĚNÍ Antonioni zachytil v prostoru tohoto ústředního tématu světa za horizontem i jedno další, velké podtéma: únavu těla a duše po vysilujícím, patrně



*Vittoria a Riccardo (Francisco Rabal) po „ranním rozhovoru“
naposledy spolu krácejí předměstskou přírodou*

Foto archiv

dlouholetém milostném vztahu. Poznáme ji ve Vittoriiných „spících“ pohledech očí, v její rozvolněné chůzi. „*Sono stanca, sforzata, disgustata*“ – jsem unavená, poničená, znechucená, říká po rozchodu s Riccardem v letním hovoru své sousedce, přítelkyni Marii. Antonioni ve Vittorii však rozpoznává i rozsáhlé rezervy životní energie. Nejen v jejím „černošském“ tanci, kdy se Vittoria brzy po rozchodu s Riccardem překvapivě „odváže“ v bytě manželky velvyslance v Keni, ale zvláště v okamžicích doslovného i metaforického povznesení, když podnikne s přítelkyní let malým sportovním letadlem z Říma do Verony. „Letí“ ve společnosti dvou mužů, kteří jsou zjevně nedotěrní, ryze nápomocní – také oni, už tím, že vůbec ještě takoví jsou, jako by ji svou diskrétností zbavovali tíhy dlouholetých milostných pout. Vzápětí po aviatickém zážitku následuje scéna v bistru veronského aeroklubu, pro mne zvlášť památná, protože Antonioni v ní vyjádřil další esenciální, opravdu vzácné téma: opak únavy – vláčnost těla a duše. Tehdy Vittoria, na okamžik osamělá, prochází s úlevou v těle i ve tváři letištní kavárnou. Záběry se k sobě klidně, souřadně pojí. Doprovází je nenáročná, ale také neurážlivá, mírně kolonádní melodie. A ve Vittoriiných očích se poprvé zažehne zájem, který však nemá žádný předmět, a tím je toto zaujetí lehké, odpružené – je to jen signál ožití, samoznak procitnutí, že je tu vůbec ještě něco, co ji baví: je to samo zklidnělé, „netematické“ naladění duše. V bistru se kolem ní nacházejí samí muži, pohroužení v letním vedru do sebe – neteční,

nenaléhaví, jako předtím v letadle pilot a jeho kamarád, dokonce i bez úkolu jakkoli Vittorii „pomáhat“. Nikdo se o nic nemusí snažit! Svět jen tak – je.

Prudkým stříhem do křiku a finačních „těžkostí“ (jak tu říká makléř Ercoli), se z této sféry lehkosti přeneseme do světa pohyblivé tíhy, znovu na římskou burzu, kterou Vittoria nesnáší i z velmi osobních důvodů: stydí se tu za svou obchodující, přízemní matku – dokonce se později odváží říct, že „burza by snad vůbec nemusela být“. Už jsme ale naznačili, že táž burza Vittorii také přitahuje, patrně i z velmi nepřiznaně osobních důvodů. Ona bezděčně cítí, že to, co je tak nasnadě a co je zároveň tak šíleně komplikované, svět financí, je ve velkém jen zrcadlem toho, co sama žije. Umí být sice velmi zřetelná ve slovech, jež má odvalu říkat oběma partnerům, a současně je ponořená do svého „nezřetelného“ opuštění. Do samoty vůči mužům, matce, otci, kterého poznala jen v raném dětství, ke světu, který je sice v tolika předmětech a situacích nesmírně proměnlivý a rozmanitý, ale nedává jí žádný klíč, nevytváří pro ni žádnou linii souvislostí, neposkytuje jí žádnou perspektivu. A ona se v něm „točí“ jako ony zvlášť příznačné cáry papíru ve vodě předměstského barelu, jimiž je Vittoriin pohled několikrát přímo zhyponotizován.

Vittoria se snaží mechanismu burzy přijít četným otázkami na kloub, ale není jí to nic platné. Ta přirozená touha, přímo pud poznat a porozumět, spočívá v ní však natolik silně jako v žádné hrdince z režisérovy předchozí i pozdější filmů. Výmluvná je tu zvláště scéna, kdy Vittoria, stahovaná neznámou silou, se vydá stopovat z burzovního prostoru do přilehlých ulic tlustého maličkého burziána, který právě přišel o padesát milionů lir. Milionář, nepochybně zkušený a věcný praktik si dá v lékárně uklidňující prášek a pak si ve venkovní kavárně objedná sklenku minerálky a na kartičku si po dětsku kreslí „stromečky“. Antonioni si dal záležet, aby v záběru vždy byla vidět i zaujatá pozorovatelka Vittoria, jež si pak upuštěnou obchodníkovu kresbu ze stolku sebere: třikrát se pak do ní vpíjí očima s tou intuitivní posedlostí, s níž dříve naslouchala „hudbě sfér“ hlomozících tyčí na římském nočním předměstí. Kresba „stromečků“ ve chvíli osobní obchodníkovy katastrofy je pro ni také signálem z jiného, druhého prostoru. V tomto případě jde o signál z duše či snad přímo z milionářova podvědomí, které se na okamžik „odzbrojilo“, osvobodilo, než se nepochybně znovu stáhne do příkázaných mezí a umožní zkušenému ráciu pustit se do nějaké záchranné obchodní transakce, rozhodně praktičtější, než je kreslení „stromečků“ na čtvercovou kartičku.

IV

Slovo zatmění – řecky ECLIPSIS (italsky eclisse, též eclissi) si nejčastěji spojujeme s astronomií: značí zakrytí hvězdy, nejčastěji slunce, mezipozicí hvězdy jiné. Ale v jazyce starých Řeků znamenalo stejné slovo krom zatmění slunce též opuštění, zmizení, zaniknutí. Souvisí se slovesem EKLEIPEIN – opustit, zanedbávat, ztrácet, zmizet. Dokonce se nám uchoval pěkný idiom HO LOGOS MOI EKSLIPE – „došla mi řeč“, zavázal se mi jazyk... jež nám může příhodně komentovat ono zmizení hrdinů a slov v závěru ZATMĚNÍ. Tehdy římské předměstí ovládnou ulice, domy, věci, a hlavně torza, partikule věcí či anonymních tváří: světu vskutku dojde řeč, zaváže se mu jazyk. Už teď zdůrazněme, že právě každé takové zmizení čehosi dílčího z celku, a nemusí být hned tak důsledné jako v epilogu ZATMĚNÍ, má jeden zásadní rys, jeden podstatný důsledek:

ILUMINACE
Jiří Cieslar: Film za horizontem



Vittoria v rodinném bytě burziána Piera
Foto archiv

upozorňuje na sám roztržený, opuštěný celek, který byl o něco připraven. Ale právě proto a tak se nám celek ukázal.

Všechny příběhové situace ve filmovém záběru, což ostatně platí obecně i mimo oblast umění, v životě, si můžeme představit jako průsečíky horizontových řad, kdy každá věc, každý člověk (postava), každá situace, atmosféra ukazují jen právě přítomný jistý úsek či bod z různě dlouhé, případně nekonečné linie bodů. Tyto linie tvoří zmíněnou perspektivu, hloubku, obzor čili horizont dané věci, člověka, čehokoli. Vše má svůj horizont, a tím i své souvislosti mezi body – někdy tomu říkáme, že ten či onen člověk nebo věc či sama situace má své dějiny, svůj příběh. Tyto horizonty či horizontové řady bodů jsou kupříkladu časové, neboť vše obsahuje své před, teď, potom, současně, jindy. Většinou zároveň vnímáme i horizonty prostorové, protože málem u všeho můžeme uvažovat o vedle, za, uvnitř, navenek, mimo – out (off). Mohou se vyskytnout horizonty jednotlivých postav, třeba psychologické (od úseků introverze k extraverzi, od melancholie po euforii atd.), existenciální, horizonty motivické či naopak slohové a mnohé jiné.⁴⁾

Ve výčtu horizontů lze „konečně“ pokračovat do nekonečna. Kupříkladu lidská figura a zvláště tvář názorně v uměleckém poli filmového záběru, ale jistě i „jen tak“, třeba na městské ulici, tzv. v běžném životě, může být průsečíkem nejrozličnějších horizontových linií. Tolik momentálních bodů, rysů, odstínů se v ní může právě zračit se svými okolitými horizonty, dějinami, příběhem, i případnou budoucností. Prostřednictvím horizontů, nejrozmanitějších obzorů, linií bodů se nám rovněž ukazují i jisté hranice „mezi“ nimi – ještě se k tomu vrátíme. Starořecky TO HORISMA či pozdější HO HORISMOS značí vymezení, ohraničení, rozhraní, určenou dráhu, vymezený pojem, definici. Jednotlivé horizonty, či sám horizont horizontů – „svět“ ovšem v nějakém hypotetickém celku nemůžeme spatřit, protože jde spíše o soubor souvislostí než o něco prostorového, ale tyto horizonty můžeme podle míry své představivosti či empatie tušit, předpokládat, někdy i slušně nebo dokonce velmi dobře znát – jistě, nikdy dokonale, nikdy úplně.

V ZATMĚNÍ existenci horizontových řad bodů (událostí, rysů) lze nejlépe ilustrovat ovšem na postavě a tváři ústřední hrdinky, na Vittorii, na jejích únavách, ožitích, pohrouženích, zpozorněních. Všimněme si však v této souvislosti jednoho Antonioniho kompozičního postupu, kdy do filmového obrazu rovněž nutně pronikají a protínají se různé horizonty právě nasvicované v momentálním „bodě“ ve Vittoriině bytosti. Krom vcelku všedních záběrových detailů či polocelků se nám Vittoriina tvář velmi často ukazuje ve dvojí, zvláštní situační dispozici. Jednak v časté obrazové blízkosti, ve vazbě ke sloupům, klasicistickým „podpěrám“ světa, ale i tradice – mnohdy jde o sloupy dávné, většinou klasicistní. A pak v nápadném opakování záběrů ji vidíme ze zadu, přes prameny vlnitých vlasů. Tato kompozice zjevně nezračí ani tolik fakt, že sama Vittoriina tvář je nám právě neviditelná, či v silnějším výkladovém důrazu – uzamčená. Antonioni však tímto přečastým hleděním zezadu „přes“ Vittorii do hloubky záběru vyjadřuje z horizontové řady nejrozličnějších psychických sklonů její podstatnou vlastnost – dar či přímo posedlost pozorovat, hledět. Myslet viděním. A z hlediska režisérova kinematografického rukopisu běží ještě

4) K myšlení v „horizontech“ a s ohledem na „perspektivnost věcí“ mě kdysi inspirovala zvláště kniha Jana Patočky *Tělo, společenství, jazyk, svět* (Oikoymenh, Praha 1995). A aktuálně, při psaní tohoto textu i „znovuobjevená“ knížka Zdeňka Kratochvíla *Filosofie živé přírody* (Herrmann a synové, Praha 1994).



*Piero (Alain Delon) a Vittoria
na jedné ze svých procházek římským předměstím...*

Foto archiv

o víc: Vittoria pozorovaná zezadu nejen hledí, ale i spoluhlídá s kamerou. Je jakousi vyvolenou pozorovatelkou či přímo posuzovatelkou dějových chvil, pohledově spojenou s kamerou, s autorem, který se i tímto kompozičním způsobem právě do ní promítá, dává jí své sympatie, aniž by jí chtěl nějak okatě „nadržovat“ ve vztahu k druhým postavám. Krátce: Vittoriina sensibilita je i sensibilitou Michelangela Antoinoniho. Proto i v jeho

pověstně distancovaném vztahu k postavám právě v ZATMĚNÍ výjimečně kmitá neviditelné, ale přesto vnímané vlákno jisté důvěrnosti – identifikace s ženou.

Antonioni je však v jiném smyslu až drastický autor ve vztahu ke svým figurám, neboť z horizontových řad svých postav ukáže či pojmenuje někdy až zoufale málo. Mimochoodem: právě o Vittorii se pouze dozvíme, že překládá jakési texty ze španělštiny, ale hlouběji už do jejího životního a profesního zaměření, ani do její osobní minulosti či budoucnosti nedohlédneme. Neboli: nic moc nepoznáme z „krajů“ jejích horizontových řad krom právě přítomných, pozorovaných bodů v záběru, v příběhovém „teď a tady“. Platí to rovněž jistě o dalších postavách. Antonioniho brutální „horizontová“ metoda je ovšem nadmíru promyšlená: o svých postavách a jejich světě nechce tolik sdělovat, ukazovat. Mnohem více se snaží evokovat, sugerovat, přesněji: „dělá“ z nás diváky, kteří o postavách a jejich prostředí víc tuší než vědí.

Je současně pro Antonioniho filmový styl velmi charakteristické, jak tu nejzákladnější sumu informací či spíše evokací o počátcích horizontových řad svých postav – časově tedy jde o jejich minulost, jak nám tyto počátky skicuje většinou mimoslovně, prostorově. Prostřednictvím věcí, prostorů. Konkrétně tím, že nám v torzech ukáže „příbytky“, byty svých postav. Tak Riccardův byt zaplňují předměty, skříně, stoly a stolky, knihy, obrazy – jde o intelektuálův prostor, který může být stejně tak duchovně bohatý jako chudý či spíše už vyhaslý. Poslední možnost je dost pravděpodobná, i když ne jistá. Byt pohlédného makléře Piera umístěný kdesi uprostřed Říma reprezentuje starou Itálii: vidíme v něm klasický nábytek, obrazy, signály dávného životního stylu. Tušíme, že Piero pochází z tradičních, patrně dost bohatých, i když ne nutně aristokratických kruhů, podivně, opuštěně tady zatuhlých i v Pierově „konzervatismu“. Alespoň podle Antonioniho vlastního komentáře Piero pozve Vittorii sem do rodného příbytku a nikoli do svého vlastního, běžně používaného bytu pod tlakem svého „maloměšťáctví“. Bůh suď. Mně spíš připadá, že si chce zatím držet Vittorii mírně od těla a kryje se nepoužívanou „starou Itálií“, klimatem poměrně vznešeného rodinného apartmánu. Byt malé burziánky, Vittoriiny matky (Lilla Brignone) je pro změnu pustý, a to v různých významech tohoto slova. Z počátku dokonce jsme Antonionim mírně voděni za nos, protože nemůžeme hned uhádnout, komu tento byt s právě hostující Vittorií a Pierem vlastně patří, než do něj vejde sama majitelka. Vittoriin byt zahlédneme vždy jen krátce a v krajně dezorientačních zlomcích. Dýchá z něj improvizace a snad i hrozící prázdnota, či lépe: strach z ní. Spatříme bílou velkou lampu, pár rozhozených knih, nástěnné rohože, vnitřní cihlové stěny. Jedna chvíle je zvlášť významná, neboť se do ní v kratičkém čase vešla Vittoriina touha něco se sebou „drobně“ dělat a patrně i úzkostné tušení, že je to stejně na nic: ve svém bytě Vittoria rozbaluje z papírového obalu dárek, který si koupila – podlouhlou vázu s květinovým vzorem. Má přitom kupodivu zděšený, pro nás v tu mihotavou chvíli nepochopitelný výraz ve tváři: čeho se zděsila? Něčeho v sobě? Vittoria pak postaví vázu mezi knížky a pohladí květinový vzor na jejím povrchu. Je to příklad přesné bezeslovné sugesce Vittoriina psychického, emocionálního horizontu v jediné, sice výmluvné a přesto ve významech příznačně i „rozpité“ chvíli. Přesné pozorování i významová „nepřesnost“, jinak řečeno: otevřenost, i to je podstatný rys Antonioniho kinematografického vidění.

Patří se nyní dodat, že Antonioniho vždy velmi metodicky a reflektovaně, přímo výslovně zajímalo, jak se horizontové linie jednotlivých postav setkávají, protínají, vzdalují

a jak se přitom otevírají další, třeba jen krátce napovězené příběhy, dohromady tvořící zmíněný hypotetický celek, horizont horizontů. To ovšem, třeba s menší mírou sebe-reflexe, dělá každý režisér či spisovatel. Antonioniho zvláštnost však tkví v tom, že ho zajímá právě ta zvláštní mez, hranice oddělující viditelný průsečík horizontů se světem (prostorem, filmem) za horizontem. Ve své zásadní povídce Horizont událostí z knihy *Kuželník u Tiberu*⁵⁾ přirovnává onen svět za horizontem k astronomické „černé díře“, tedy k prostoru, o němž víme, ale z něhož působením jeho vnitřně mocných gravitačních sil nemůžeme dostat žádný bezprostřední signál. Vidíme či tušíme pouze horizont nebo horizonty ze spatřitelného prostoru. Kupříkladu ve zmíněné povídce sledujeme horizonty smyšlených či reálných postav ze ztroskotaného letadla, horizont svědků této katastrofy i vypravěče samého etc. Tím se dostávám k tomu, čím jsem začal. Antonioniho nejlepší filmy a jeho zapomínané ZATMĚNÍ bych zde opravdu vysunul do popředí, „existují“, dějí se právě u oné meze, hranice či přímo na jakési linii bodů, na tečně, jež se přimyká v dané příběhové chvíli ke světu „za obzorem“. Z něj ovšem na rozdíl od vesmírné černé díry dostáváme v pomezím prostoru režisérových příběhů nejrůznější signály, echa. A hlavně, v opačném směru – tyto hraniční terény nejrůznějšími čnějícími poukazy míří „tam“, k prostoru za obzorem. Ač je tento svět za horizontem přímo nespatřitelný, ovlivňuje „tady a zde“ velmi silně osudy postav z obou svých podob: zevnitř jejich individuální duše, i zvenčí, z kosmu našeho společně sdíleného světa. A také či především, z osudového bodu dvou právě protnutých nebo už se vzdalujících horizontových řad emocionálního života postav – ze zóny vztahu k druhému člověku.⁶⁾

Antonioniho sklon vnímat a myslet nejen ve filmech, ale i v povídkách a drobných esejích v „obzorových“ řadách bodů, v horizontech, ať už tohoto slova používá či nikoli, tedy vnímat a myslet v souvislostech událostí, upravených v jistém rytmu, v „*inuitivním řádu*“, znamená víc než pouze nějakou uměleckou metodu. Je to, jeho vlastními slovy, „*specifický způsob, jak mít vztah ke skutečnosti. A je to také specifická skutečnost. Ztratit tento vztah a přitom ztratit tento způsob může znamenat neplodnost*“.⁷⁾

-
- 5) Michelangelo Antonioni, *Kuželník u Tiberu* (Odeon, Praha 1989, přeložila Eva Zaoralová). V tomto svazku jsou otištěny scénáře NOCI a ZVĚTŠENINY. A dále, žel jen výbor z Antonioniho povídek, převzatých z původního italského vydání, jež nese název *A quel bowling sul Tevere* (Einaudi, 1985).
 - 6) Je zajímavé, že nejušlechtlejší z Antonioniho postav, umírající literární kritik (sic!) Tommaso (Bernhard Wicki) ve filmu NOC, je jediný, kdo si uvědomuje svou pozici v celku, jistě i proto, že sám je „na hraně“, na prahu smrti. Ve svých posledních slovech k dvěma přátelům, k manželům Givannimu (Marcello Mastroianni) a Lydii (Jeanne Moreau) také říká: „*Začínám mít pocit, že jsem zůstal tak trochu na kraji něčeho, co se mne přitom týkalo. Neměl jsem sílu jít do hloubky*“. Je to v ústech postavy jediná reflexe celku a vlastní pozice v něm, již si z Antonioniho tvorby pamatují.
 - 7) Obě citace z tohoto odstavce pocházejí z Antonioniho textu „*Fakt*“ a obraz, k němuž se budu dále vracet. U nás byl tento zapomenutý „dokumentární esej“ publikován už v roce 1964 ve *Filmu a době* (č. 3, s. 99, patrně přeložila Drahomíra Novotná). K Antonioniho pojetí horizontu jako zvláštního vztahu ke skutečnosti, dodávám – jako filosofický komentář téhož – citát z knihy Jana Patočky *Tělo, společenství, jazyk, svět* (viz pozn. 4): „Každá věc má vnější a vnitřní horizont. Tyto horizonty nejsou zásobárny vzpomínek, ale živé silokřivky, které nás zachycují a vedou od zkušenosti ke zkušenosti. Jistá kontinuita zkušenosti [...]“ (s. 30). Cituje jej také Vít Janeček ve své materiálově mimořádně bohaté diplomní práci: *Michelangelo Antonioni* (Katedra filmové vědy FF UK, Praha 1998, s. 15 – 17) se vstupním podotknutím, že „kupodivu nebyl zahrnut mezi žádné z Antonioniho souborně vydaných textů. Byť tolik prozrazuje o jeho způsobu myšlení a o vztahu mezi jeho viděním a jeho tvořivou transformací“.

V

Antonioni udržuje v ZATMĚNÍ po celý příběh onen paralelní souběh dvou prostorů, dvou světů – světa zde a světa tam „za“ obzorem. Svět „za“ může mít buď tvář všemi nějak sdíleného makrosvěta (civilizačního, kosmického) či osobního mikrosvěta (duše, podvědomí, emocionalita). Z „rukopisného“ autorského pohledu jde o souběh dvou filmů, viděného a tušeného, viděného a signalizovaného. S tím, že v ději my diváci se pohybujeme stále u jakési předpokládané „hranice“ mezi oběma světy, prostory, filmy, vždy se základním pocitem, že něco je „za“. Neběží přitom o žádnou metafyziku: Antonioni, při vši precizní reflexi vlastní tvorby, je vzácně intuitivní režisér. Ve svých příbězích obrazů a zvuků nefilosofuje – ovšem tím spíše otevírá prostor k interpretaci, třeba i filosofické.

Popsaná „dvou-světová“ stavba příběhu je u Antonioniho velmi důsledná. Snad i proto, že se právě tímto spolubytím a hlavně vytrvalým spolupohybem dvou prostorů vyjádřilo režisérovo zcela bytostné „nevymyšlené“ tíhnutí, základní praobraz, podstatný rys jeho asociativního vidění a intuice. Snad tento antonionovský základ, styl jeho vidění můžeme vyjádřit v jeho třech podstatných příznacích. 1. Z ústředního příběhu se co chvíli otevírá krátký výhled do bočních, dále už nerealizovaných polopříběhů (tak, jak to dělá Borghes ve svých povídkách – viz Zahrada, v které se větvičky rozvětvují). 2. Tyto krátké rozběhy do vedlejších minipříběhů nechává autor „větvit“ do druhého, tušeného, někdy i slyšitelného vedlejšího prostoru, který se spolupohybuje s prostorem viditelným. 3. Do tohoto druhého jen signalizovaného prostoru za obzorem se režisér často dostává zvláštním pohybem, totiž tak, že z ústředního příběhu – prostoru uzme nějaký prvek, fakt, událost, figuru, aby tak naznačil hranici či otevřel „vakuum“, prostor pro druhý, paralelní svět.

V Antonioniho díle můžeme nalézt překvapivě mladistvou vzpomínku – text, kde jsou všechny tyto tři variace jeho základního arché – pohybu již vyjádřeny. Jde o kratičký literární záznam „Fakt“ a obraz, kde autor popisuje své mnohatýdenní čekání v Nizze, v roce 1941, na schůzku s francouzským režisérem Marcelem Carné. Tehdy při pohledu z Negresca, luxusního hotelu na pobřežní Promenade des Anglais (nezapomenutelně jej – „avantgardně“ obrazově vychýlený – zachytil Jean Vigo v dokumentu À PROPOS DE NICE, z roku 1929) pozoroval liduprázdné pláže s černošským plavčíkem, s dívkou, mířící ze šaten do moře a s nehybnou lidským tělem na mořské hladině, z něhož se nakonec vyklube mrtvola. Antonioni nad tímto obrazem ve svém textu rozvažuje jako nad výchozí situací pro filmový scénář. Z ideální tu považoval onu hypotetickou chvíli, kdyby se mohl zbavit faktu smrti a kdy by přesto v osamělém, chmurném klimatu této situace sám „stav smrti“ nějak zůstával, jako přímo nespátřitelný signál nicoty. Tato optická i myšlenková evokace z textu „Fakt“ a skutečnost: to je podle mého soudu už velmi antonionovský, základní druh představy či vnímavosti vůbec – s výhledem za horizont vlastní události. Tato událost se v ideální autorově vizi děje tak, že se o něco základního ochudí, o něco „se okrade“. Takový druh představy Antonioni ve svých nejvýznamnějších filmech už jen dál rozvíjel: tak již v LÁSCE VE MĚSTĚ nechá zaniknout pod hladinou moře hrdinku a zkoumá pouze „atmosférické důsledky“ této tragédie. Podobně – ve slavnějším případě – nechá za záhadných okolností zmizet mladičkou Annu v DOBRODRUŽSTVÍ a v celém dalším příběhu pak rozprává vztahy postav, kterými už skoro nezmiňován stále prochází jakýsi posmrtný život kdysi zahynulé figury a nespátřitelně je ovlivňuje.



*Fotograf Thomas (David Hemmings) při „zvětšování“
svých snímků v Antonioniho Zvětšenině*
Foto archiv

Antonioni stejně, už po filmu ZATMĚNÍ, nechá ve ZVĚTŠENINĚ odklidit všechny důsledky hrdinova – fotografova objevu: mrtvolu z londýnského Maryon parku i fotografické zvětšeniny patrně zachycující vraždu. Znovu tímto způsobem, touto „krádeží“ části z předpokládaného celku odkryl stav nicoty a očekávání, jež každé zmizení vyvolá. Protože, jak už víme, až faktem zániku samého jako každou nazřenou nedostačivostí se objeví nejen ta pravá nicota, ale také sám celek, k němuž zmizelá „částička“ poukazuje. Jako ono ničující bílé světlo, symptom „opravdové prázdnoty, malaise, úzkosti, hnusu, zmírání všech spravedlivých citů a tužeb“, tedy samých záporných příznaků celku, jež Antonioni zahlédl při pohledu z Negresca v stručném líčení svého dávného zážitku z Nice. Konečně: podobně bílým – ničivým světlem s ještě bělejšími jádrem končí i předměstské, ryze věcné, nelidské, vskutku znicotňující finále v ZATMĚNÍ, kam se oba hrdinové navzdory společné úmluvě „nedostavili“.

Právě ve ZVĚTŠENINĚ udělal však Antonioni důležitý pokus – opravdu jít za horizont prvního viditelného světa do druhého prostoru, kam oko běžně nevidí, ani fotografovo, pokud si nevypomůže zvětšeninou, jak to udělá hrdina, módní fotograf Thomas (David Hemmings). Finále ZVĚTŠENINY navzdory svévolnému „vyretušování“ hrdiny – fotografa

z hnědavé zeleně ranního Maryon, parku, je asi tím nesvětlejším okamžikem Antonioniho filmů. Fotografovi Thomasovi se sice – řečeno jazykem našeho textu – roztrhla horizontová řada událostí, bodů, kót jeho osudu, zmizely mu všechny důkazy objevené vraždy, ale z této řady bodů zbyl mu ve filmovém obraze právě jeden základní uzel, průsečík průsečíků – jeho tvář. Ta se prostě do filmového epilogu tentokrát „dostavila“. Pokus o průnik do druhého prostoru, zatím příliš mechanický (pouhé laboratorní „zvětšování“ viděné reality) se Thomasovi sice nepodařil, ale teď se v jeho tváři „ohnul“ zrak tím jediným smysluplným směrem – totiž zpět k sobě, dovnitř duše, k problematizaci svého dosavadního, napovrch úspěšného, ale vespod hluboce zneklidněného života. „*Je to pohled někoho, kdo sleduje jakousi vnitřní myšlenku a ještě neví, zda je úzkostná nebo zklidňující*“ – píše se v poslední větě scénáře ZVĚTŠENINY.

V předchozím ZATMĚNÍ na takové ohnutí zraku dovnitř, k sobě, už Vittoria nedostane od Antonioniho čas. Tím ale není vyloučeno, že k takové reflexi dospěje. ZATMĚNÍ končí oním bělavým oslepujícím úderem světla, a předtím triviálním točením cárů papíru ve vodě i obrazy dalších městských fragmentů. Nic víc se už tady o Vittorii nedozvíme – snad můžeme věřit, že i ku prospěchu jejích příštích snad možností. Vyloučeno ovšem při její křehké nátuře není naopak ani to, že ji postihne *acedia*, jak latiníci říkali nic neřešící, trvalá netečnosti, sklonu vše odkládat. Nicméně siroba finální sekvence „bez lidí“, pouze s anonymními postavičkami a věcmi, nepochybně spočívá v tom, že v něm zhasla, zatměla se lidská tvář (zahlédneme jen torzo obličeje nevládně hledícího starce a jakési banálně vyhlížející paní). Zmizela tvář, ten základní průsečík horizontových řad bodů – událostí. Celé tyto „obzory“, v tomto případě příběhové – časové, prostorové, psychologické (atd.) řady bodů Vittorie a Piera se přetrhly jako dvě krátce svázané šňůry perel. Roztržené, stáhly se do sebe. Zbyl jen prostor rozpojení.

Sama Vittoriina vnímavost však i při finální, „zvěčňující“ – vše živelné (vypnutý otočný vodotrysk) a vše přirozené umrtvující scéně v divákově paměti nutně a nějak přežívá. Vždyť divák s Vittorií předtím spolužil po sto dvacet minut. Tolikrát se v příběhu ZATMĚNÍ přece její přirozená vnímavost projevila, zvláště v okamžicích jejích náhlých zvažnění či zpozornění, často uprostřed zmatku, roztržitosti či dokonce veselí. Vždy to byla ta „malá ohnutí pohledu“, řečeno jazykem ZVĚTŠENINY. Vždy to byly signály její senzitivity pro to „druhé“, co je za obzorem momentálních událostí, někde venku i v ní samé.

Je však ještě další důvod, který zabraňuje, aby divákův závěrečný pocit překryl jednoznačně chmurný stín, byť k úlevě nad skončeným příběhem opravdu není nejmenšího důvodu. Je tím estetické uspokojení, jakási náhradní katarze, budu-li troufale zobecňovat svůj, ale nejen můj zážitek. Tedy satisfakce z jednoho přece jen dosaženého a dokonce víc než dobře spatřitelného a velmi jednotného celku. Pocit jisté dokonalosti formy, ladnosti kinematografických horizontů jednotlivých Antonioniho filmových postupů. Domnívám se tedy: ZATMĚNÍ, spolu s pozdější barevnou ZVĚTŠENINOU – i v celé své černobílé příběhové „tmě“ – je Antonioniho formálně nejvytříbenější a tudíž i pociťově, esteticky povznášející film.⁸⁾

8) Zcela však souhlasím s Gillesem Deleuzem, který v knize *Proust a znaky* píše, že autorův styl může tvořit jakýsi celek, ale skutečný celek musí brát dílo skrze styl odjinud, z reality samé. Deleuze tak rozvažuje

Poznámka o jednom nepochybném celku v ZATMĚNÍ – o stylu, mne vede ještě k jednomu nezbytnému dodatku: co je pro Antonioniho svět složený z nejrůznějších horizontů oním „za“? Jaká je tedy jeho metafyzika, je-li jaká, kdo či co je pro něj „bůh“? Antonioni, bytostný skeptik, se nikdy netajil tím, že je ateistou, že esenciální nadějí, mnohdy v jeho krizích skutečně jedinou spásou, tedy jakýmsi jeho pozemským osobním Bohem – je sám pohled, metodika pohledů, strategie dívání se. Sám Bůh, víra, kostel – kdepak. Ostatně, podvkrát i v jeho ZATMĚNÍ zahlédneme na obzoru „zavřený“ římský kostel, bílou (možná svatopetrskou) bání, nepřístupnou, vzdálenou, jako tolikrát předtím na Sicílii jsme mohli zahlédnout podobně nevstřícné kostely v režisérově starším filmu DOBRODRUŽSTVÍ. Z mé zkušenosti je to také právě to pozemské, co nejvíc z Antonioniho filmů přežívá v paměti, v praxi všedního dne: zesílená potřeba dívat, pozorovat, vnímat prostor, tváře, linie... uvědomovat si své pohledy. Není divu, že z Antonioniho filmů vane něco nepochybně intenzivního či přímo krásného – ale je to i chlad a samota, nejen ta rozprostřená mezi lidmi.⁹⁾

VI

Antonioni se narodil 29. října 1912 ve Ferraře. Na rozdíl od Felliniho, ale podobně jako Visconti, se ke svému rodišti nikdy bezprostředně ve svých filmech nehlásil, s částečnou výjimkou pozdního snímku NAD OBLAKY (1995). Tím spíše však Ferrara, spojená nejvíc s jeho múzickou matkou, nepřímou tkvěla v jeho představivosti a v jejích nejrůznějších formách – ve vzpomínkách, vizích, „obrazech“. Sám, jak lze soudit z jeho rozhovorů i z dokumentárního filmu z natáčení snímku NAD OBLAKY, přičknul právě Ferraře několik zásadních rysů, jež údajně stále pronikaly do jeho paměti: Ferrara pro něj vždy znamenala

nad Proustovým *Hledáním ztraceného času* a onu původnější jednotu než je ta odvozená ve formální hladině, ve stylu, vidí ve vypravěčově schopnosti vytvářet komunikaci různých hledisek pohledu. Jinak řečeno, tuto základní jednotu u Prousta vidí Deleuze v času, totiž právě v dimenzi „vypravěče, který má schopnost být celkem z těchto částí, aniž by je totalizoval, jednotou ze všech těchto částí, aniž by je sjednocoval“. Viz Gilles Deleuze, *Proust a znaky*. Hermmann a synové, Praha 1999, s. 189. My bychom mohli říci podobně o ZATMĚNÍ, že je to jednotný, formálně celostní film o nějak – všemožně roztrženém celku světa. Avšak věci, lidé, situace... v tomto světě spolu také vypravěčsky „komunikují“, ovšem s antonionovskými speciálními důrazy, tj. s akcentem na pomezí před a za horizontem. Ale my, diváci, tento hypotetický roztržitý celek, a přece opravdu celek, stále vnímáme, spolucítíme, „vnitřně“ snad někdy i vidíme.

- 9) Uzamčený kostel na horizontu – „zavřený“ v horizontové linii, odkud nic neodbočuje „někam“, do dalšího vedlejšího prostoru, natož sakrálního, tím méně k Bohu – to je konstanta, topos italské poválečné kinematografie. Takový zavřený kostel se objevuje už v raných filmech Luchina Viscontiho (POSEDLOST), Piera Paola Pasoliniho (MAMMA ROMA), Federika Felliniho (DARMOŠLAPOVÉ, SILNICE). Kostel je nanejvýš předmětem – pohledu. Antonioni: „Vzpomínám si na jednu postavu z Hemingwayovy povídky, na otázku, jestli věří v boha, odpovídá: ‚Někdy v noci.‘ Když vidím přírodu, když se podívám do oblak, na úsvit slunce, barvy hmyzu, sněhové vločky, noční hvězdy, necítím potřebu boha. Možná, že kdybych se na nic nedíval, kdybych prostě už v nic nevěřil, potřeboval bych možná něco jiného. Takhle jenom vím, že za sebou vláčíme spoustu starých, zahnívajících věcí: zvyky, stará, dávno mrtvá stanoviska.“ (z rozhovoru s M. A., in: *Panorama zahraničního filmového tisku 1967*, č. 22, s. 164). Sakrální svět zastupuje v italské kinematografii (po značně kdysi ostentativním Roberto Rossellinim) na nejvyšší úrovni dílo Ermana Olmiho.

mlhu, šedí, nezřetelnost, dále souběh více ulic – více příběhů. A konečně to, že ji má v sobě rozlomeně, nadvakrát, jednak v plnosti originálu, jednak jako to, co si zároveň musí i představovat, aby vznikl dojem vzpomínkového celku. Všechny tyto ferrarské rysy, nejstarší osobní praobrazy myslím odspodu vždy vsakovaly do Antonioniho „horizontového“ myšlení: do jeho snahy vést vlastními příběhy rozostřenou, „mlžnou“ linii mezi světem jednoho ústředního a bočních pŕiběhů, mezi sférou zřetelnosti a nezřetelnosti, mezi viditelnou skutečností a intuitivně tušenou vizí, mezi světem před a za horizontem, mezi filmem a tím jeho spoludruhem, který se nachází někde za obzorem.

(červenec – srpen 2002)

doc. PhDr. Jiří Cieslar (1951)

Autor pracuje na katedře filmových studií FF UK a je redaktorem Literárních novin. Věnuje se kinematografické historii a filmové a literární kritice.

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, katedra filmových studií,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Zatmění (L'eclisse)

Interopa Film, Cineriz (Řím), Paris Film Production, 1962

Režie: Michelangelo Antonioni. **Námět, scénář:** Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra. **Spolupráce na scénáři:** Elio Bartolini, Ottiero Ottieri. **Kamera:** Gianni di Venanzo. **Střih:** Eraldo da Roma. **Výprava:** Piero Poletto. **Hudba:** Giovanni Fusco. **Zvuk:** Claudio Maielli. **Kostýmy:** Gitt Magrini. **Asistenti režie:** Franco Indovina, Gianni Arduini. **Exteriéry:** Řím, Verona, Florencie, podzim – zima 1961.

Hrají: Monica Vitti (Vittoria), Alain Delon (Piero), Francisco Rabal (Riccardo), Lilla Brignone (Vittoriina matka), Louis Seigner (makléř Ercoli) ad.

(Zvláštní cena poroty v Cannes 1962, italská premiéra 12. dubna 1962 v Miláně, česká premiéra: 3. června 1966; promítání tzv. povoleno ovšem už v únoru roku 1963).

Další citované filmy:

À propos de Nice (Jean Vigo, 1929), *Červená pustina* (Il deserto rosso; Michelangelo Antonioni, 1964), *Darmošlapové* (I Vitelloni; Federico Fellini, 1953), *Dobrodružství* (L'avventura; Michelangelo Antonioni, 1959), *Film je můj život* (Fare un film e per me vivere; Enrica Antonioni, 1995), *Gepard* (Il gattopardo; Luchino

ILUMINACE

Jiří Cieslar: Film za horizontem

Visconti, 1962), *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962), *Nad oblaky* (Al di là delle nuvole; Michelangelo Antonioni, Wim Wenders, 1995), *Noc* (La notte; Michelangelo Antonioni, 1960), *Osm a půl* (Otto e mezzo; Federico Fellini, 1962), *Pátrání po jedné ženě* (Identificazione di una donna; Michelangelo Antonioni, 1982), *Peníze* (L'argent; Marcel L'Herbier, 1928), *Pokus o sebevraždu* (Tentato suicidio /povídka z filmu *Láska ve městě*, L'amore in citta/; Michelangelo Antonioni, 1953), *Posedlost* (Obsessione; Luchino Visconti, 1942), *Povolání: reportér* (Profession: reporter; Michelangelo Antonioni, 1974), *Případ pro začínajícího kata* (Pavel Juráček, 1969), *Přítelkyně* (Le amiche; Michelangelo Antonioni, 1955), *Rocco a jeho bratři* (Rocco e i suoi fratelli; Luchino Visconti, 1960), *Silnice* (La strada; Federico Fellini, 1954), *Tajemství Oberwaldu* (Il mistero di Oberwald; Michelangelo Antonioni, 1980), *Výkřik* (Il grido; Michelangelo Antonioni, 1957), *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1969), *Zvětšenina* (Blow-Up; Michelangelo Antonioni, 1966).

S U M M A R Y

FILM BEYOND THE HORIZON

Jiří Cieslar

ECLIPSE (1962), the last black-and-white film by Michelangelo Antonioni, humbly hovers in the background of the director's oeuvre, yet it is precisely this film which is accomplished for being entirely *different* from all previous works of world cinematography. At first glance, from the so-called thematic point of view, it does not stand out as a glaring exception in film history or indeed Antonioni's work itself. After all, consider all the films dealing with "emotional troubles"! ECLIPSE is even closely related to Antonioni's earlier works, but he radicalised them to such an extent that the director could no longer make progress until he completed the much more famous yet nevertheless logical postscripts: RED DESERT (1964) and BLOW-UP (1966).

What is the origin of this *different* element in the story of the two loves of the Roman girl Vittoria, one which has just ended and the other which has not really begun? The article attempts to elaborate and, chiefly from the sensual point of view, to specify the principle that Antonioni's film unfolds on the periphery of another film which we never actually see but, from the beginning, we are still well acquainted with it. We sense it, we even hear it. This second, unseen film is beyond the horizon, beyond a generally indistinct border in whose proximity we continually figure in our own story. With this assessment we have certainly not exhausted the wealth of Antonioni's ECLIPSE, but we might perhaps find the key, or one of the keys, with which to unlock it.

Narrative method: in ECLIPSE, the most essential part of the story unfolds particularly when nothing important is apparently happening, where we are not given anything specifically informative to add to our knowledge of the story and to move it forward. For example, when Vittoria gazes at fragments of paper turning around on the surface of water in a barrel or when the camera appears to "forget itself" when panning over Rome suburbs. But it is during these peripheral moments outside the story that Antonioni's style "speaks" the most and when his true theme is laid bare, namely the world beyond the horizon. Much has been written about these – if seen superficially – "idle" moments, however, I am of the opinion that in them lies something much more significant than mere effective inaction... What opens up within them, apart from his own clearly visible narrative, is that second space which we cannot see but, from the very start of Vittoria's story, it nevertheless sends out all kinds of signals to us. Seen from the point of view of the director's cinematographic style: beyond the film itself a second, hypothetical film unfolds, a film beyond the horizon, an image beyond the image, a meaning beyond the meaning.

Translated by Linda Paukertová