

*Dvoj pohled***Nightmare on Blier Street***O paradoxu a architektuře ve filmu Studený bufet*

Disgustivní narážka v názvu STUDENÝ BUFET je vhodně zvolenou preambulí k obtížně stravitelným pocitům, které film servíruje. Pachůť a problémy s estetickým „zažíváním“ nevyvolává jen vztah zdánlivě konzervativní filmové formy k obsahově silnému anarchistickému nihilismu, obtížná žánrová zařaditelnost, ale především pro Blierovu provokativní tvorbu typický stav „morální beztíže“ v efemérním světě lidského soužití.

Modelový svět STUDENÉHO BUFETU je krutým, kasárenským světem osamocenosti, frustrací, podvodů, vražedných intrik, zločinů a v neposlední řadě je také zdrojem jazykového komična, absurdity a nonsensu. Lidské loutky se v něm groteskně pohybují jako na pimprlovém divadle, pikareskně bloudí v pustém, neúprosně setmělém labyrintu betonových sídlišť, trýzněny a ovládány jakousi počouchlou mocností, jejíž nepřehlednou, chaotickou strukturu a destruktivní pravidla ve své paranoie bez výhrad respektují.

Vzájemné zničující chování postav se v blierovském světě sterilního zla a nočních můr řídí skrytou, „samogenerující“ logikou, z níž vychází specifické pojetí komična, které logiku věcí, včetně vážného chování hrdinů záměrně posunuje do groteskních, nikoli však zcela absurdních akcí, jejichž dramatičnost, konfliktnost, rozpornost je vytvářena a usměrňována paradoxem. Paradoxie je nejvlastnější sférou blierovské kinematografie.

Paradox tu není vystaven jako potlačení smyslu, ale spíše jako jeho mez. Nevylučuje smysl, proto není nesmyslný, ale reverzní – protismyslný – je to konglomerát „logických“ společenských situací a „alogického“ chování postav, které se v jejich rámci odvíjí. Blier ve svých filmech často ukazuje tragické situace moderních lidí, kteří jsou funkcionalizováni jako pouhé příslušenství společenského aparátu, a tím se ocitají v paradoxní situaci svých „přízemně“ toužebných přání a systémového zařazení. Paradox společenskosti je u Bliera pojat jako smrtelně vážná, krutě pravdivá groteska nebo tragická komedie, v níž se moralisticky neřeší „velké“ otázky, ale o to účinněji se zesměšňuje ono chování společensky zařazeného člověka, které, jak si již ve svém slavném eseji o smíchu jasnozřivě povšimnul Bergson, má pro svou chladnou strojenost a mechanickou tuhost v sobě zakódovanou směšnost.

Častým terčem Blierovy ironie je mechaničnost životního stylu středního stavu s jeho důrazem na prioritu majetku a přísně normovanou funkci sexuality. Útok na tyto dvě bašty středních vrstev je veden striktně paradoxním způsobem, který typické reakce příslušníků tohoto stavu za normálních okolností dokonale staví na hlavu. Například zjištěné potřeby různých zlodějíčků jsou ze strany materiálně zajištěných vítány, neboť majetkově-kriminální činnost „sociálně deklasovaných živlů“ pro ně představuje oživení životní

prázdnoty. Nejsilněji tento motiv zaznívá ve VEČERNÍM ÚBORU, kde okradený manželský párek prohlašuje „riskují svobodu, aby nás zbavili nudy, žijeme v cele a celý život je vězení“ a vychází zlodějům maximálně vstříc, umožňuje jim snadný přístup k cenným věcem, včetně zajištění únikové cesty.

Směšnost biologické mechaniky při provozování sexu, byla již dokonale vyzdvižena v BUZÍCÍCH, kde nerozluční kumpáni (G. Depardieu a P. Dewaere) nadsazenými replikami komentují své marné pokusy sexuálně uspokojit frigidní dívku (Miou-Miou). Ve STUDENÉM BUFETU je rovněž podobným způsobem zkarikován mechanický ráz sexuality, ale zároveň je tu podána jako důsledek sociálních neuróz, jak naznačuje dialog mezi Alphonse Tramem (G. Depardieu) a jeho ženou: „Když si půjdeš lehnout, slibuji, že si sundám noční košilku. Na to teď nemám myšlenky. Já také ne, ale čas od času bychom se měli snažit.“

Ve STUDENÉM BUFETU je paradox společenskosti založen na vymykání se postav lidskému měřítku. Jsou to odcizené figurky z nějaké učebnice viktimologie, které však mají daleko k flagelantské vážnosti existencialistického bolestí. Jejich paradox spočívá v tom, že *přijímají svou situaci*, osamocení, zredukovaní na své místo v komicky zvrácené solidaritě s mordýřskými pravidly světa. Existovat ve světě STUDENÉHO BUFETU znamená žít a umírat absurdně – ve zločinu, skrze absurditu na níž je postaven komický potenciál filmu, který ani v tomto případě není zbavený konkrétního společenskokritického obsahu a stanoviska.

Blier koordinuje absurditu tím, že ji uvádí do paradoxního vztahu s neabsurditou. Z ustavičného kolísání a převracování vztahu mezi logickým a alogickým, racionálním a iracionálním, nesmyslným a rozumným, konvenčním a nekonvenčním, všedním a bizarním, vzniká účinnost humoru do značné míry založeného na jazykovém komičnu, hojně využívajícím právě paradoxních rozporů, situovaných mezi záměry a skutečné jednání postav ve světě naruby převrácených hodnot. V něm se s přirozenou nenuceností oduševnělé postavy nevypočitatelně mění v zabijáky, kterým policejní komisař pomáhá, protože podle jeho kréda je zločinec míň nebezpečný na svobodě než ve vězení, kde může zkazit i nevinné.

Artistní ironické repliky postav jsou reakcemi na civilizační strachy, regresivní působení sociálních a životních mechanismů, které mají souvztažnost k lokalitě, v níž se hrdinové pohybují. Architektonický prostor moderní Paříže je ve filmu podán jako zdroj metafyzické úzkosti, probouzející v postavách citlivost pro nicotu, bolest z prázdna. Je to hmotná metafora odcizení, bariéra zabraňující dobrat se smysluplné formy mezilidské kooperace a sociability. Městská architektura ve své bezútěšnosti, cizosti a neosobnosti je ve STUDENÉM BUFETU představena jako chorobný zdroj sociální patologie. Na tento motiv navazují i pozdější Blierovy filmy. Např. v JEDNA, DVĚ, TŘI SLUNCE hledá opilecký emigrant Constantin (M. Mastroianni) po celý život svůj původní byt ve spleť uniformitě velkoměstského sídliště. V NAŠEM PŘÍBĚHU rovněž alkoholik Robert Avranche (A. Delon), řeší svou chorobnou úzkost z velkých prostranství tím, že za žádnou cenu nechce opustit bezpečnou stísněnost bytu náhodné milenky. Ve STUDENÉM BUFETU se rozlehlé, liduprázdné ulice (které se občas hemží pouze policisty), opuštěné interiéry metra bez jediného cestujícího, špatně osvětlené betonové koridory, podílejí na sociálně podmíněné prostorové dezorientaci postav, obývajících pouhé dva pokoje v mnohaposchoďovém, opuštěném mrakodrapu: „V domě je nový nájemník. V kterém patře bydlí? Nevím, nad námi.“

Určujícím rysem Blierovy režie je zdůraznění prostorového nepoměru individuálního lidského těla k vylidněné architektuře urbánního prostředí. Postavy-oběti realizují své utajované scénáře sociálního strachu právě ve spojitosti s architekturou, která je představena jako dominantní forma společenské kontroly, vyjadřující mocenské pole imaginárního řádu, v němž jsou hrdinové bezpodmínečně uvězněni jako v začarovaném kruhu, paradoxně zakládajícím smysl jejich odosobněných existencí.

Ve STUDENÉM BUFETU má architektonika veřejného prostoru autokratickou formu, zastupuje „autorizované superego společnosti“ (Dennis Hollier¹⁾), vyjadřuje neviditelný řád a logiku moci podle níž je organizována. Je součástí topologie strachu postav, představuje opozici vůči ochránářskému soukromí jejich bytů, narušuje přirozenou touhu po ochraně před nebezpečím. Opuštění ochranných zdí domova nebo vymanění se z dočasně utvořeného přátelského svazku mezi policejním komisařem, nezaměstnaným a vrahem jeho ženy, znamená vystavit se ohrožení, ocitnout se bezbranně „tam venku“. To spíše než k psychoanalytickému srovnání domova a dělohy, vede ke geopolitickým významům, vyplývajícím z prostorové polaritě mezi soukromým (interiérem) a veřejným (exteriérem), zakotvené v agorafobii (strachu z otevřených prostor), která má své kořeny v kapitalizovaném růstu velkoměst. Ve filmu tato agorafobní geopolitika strachu úzce usouvzážňuje společenské zařazení postav s urbánním prostorem, který je pojat jako mezistupeň celkového odcizení světa a přírody. V této souvislosti totiž agorafobie není tematizována jen v závislosti na městských prostorách, ale také na rozlehlosti venkova, kam se v závěru snímku hrdinové ze svých velkoměstských neuróz uchylují zotavit. Nevypytatelnost přírody, nedozírná zeleň lesa a prostá dřevěná hájovna za syrového počasí jsou stejně neútulné a vražedně nebezpečné jako betonová šed' velkoměsta.

STUDENÝM BUFETEM projevil volnomyšlenkář Bertrand Blier výrazné sklony k modernistickému libertinství, charakterizovaném paradoxii, anarchismem, ironií, jízlivými schválnostmi. Ve formálně perfektní konstrukci vypointovaných dialogů a ve vtipnosti vedení děje osobitě navázal na literární tradici „galantního imoralismu“ à la Choderlos de Laclos.²⁾ K reálným podmínkám lidské existence má tento „galantní imoralismus“ podobný vražedný vztah jako mazaná liška k vráně, který předstírá skrze sýr, držící v zobáku na tapisérii, metaforicky zdobící ložnici Alphonse Trama.

Zdeněk Hudec

1) Cit. podle Esther Da Costa Meyer, *Agorafobie. La donna è mobile*. Revue Labyrint, s. 107.

2) Marina Drozdova, *Opasnye svjazi kavalera de Blie*. „Iskusstvo kino“ 1993, č. 7, s. 31 – 33.