

*Dvoj pohled***Geometrie jako příběh**

Když se říká, že kinematografie je mladá, říká se tím: je stále ještě příliš zatížená naturalismem a realitou, surovostí automatického imprintu. Její prostor je prostorem města postaveného na zelené louce – i když už stěny domů chátrají, zpřítomnění lidské historie (které – na rozdíl od prostoru přírody – prostor města vždy implikuje) je zde velmi ploché, dané tvary a materiály jedné doby, která jej stvořila.

Když se říká, že kinematografie je mladá, říká se to výhradně ve vztahu k ostatním uměním a jejich prostorům, které vytvářejí nejenom navršení (arte)faktů, ale také spleť vazeb, které nejsou jenom mapami možných významových spojení, ale i fixovanými stopami fantazie – tedy realitou.

Když se říká, že kinematografie je mladá, jde o alibistickou floskuli, kterou lze použít k maskování skutečností, že vrchol(y) kinematografie se v daném čase nenachází před námi, ale za námi a že předpoklady pro existenci díla, zapuštěného více v tradici než v kontaktu se současnou realitou, jsou bezesbýtku vytvořeny. STUDENÝ BUFET je jedním z příkladů.

Čím více je filmový autor spjatý s jiným (starším) uměním, tím menší podíl nevědomého a v pravém slova smyslu náhodného materiálu v jeho díle můžeme očekávat – může se to projevit až v rovině montáže, tak jako v některých Godardových filmech, nebo už v „samém základě“ díla, v rovině vědomé propracovanosti každého záběru a jeho vnitřních vazeb. V jednom typu ze svých extrémnějších (a v tomto smyslu vyšších) poloh je film velkou výzvou pro renesanční osobnosti – renesanční nejenom svojí všestranností, ale právě i důsledným citem pro vědomí vzájemných vztahů ve významovém poli díla a postoj k tajemství, jehož přítomnost v díle není důsledkem čiré exprese, ale vědomým činem kodifikace. Když spisovatel a režisér Bertrand Blier zarámuje svůj filmový obraz titulem STUDENÝ BUFET, nelze podceňovat funkci skrytého komentáře či dokonce logiko-geometrického klíče ke skladbě filmu, které takové sousloví vytváří. STUDENÝ BUFET (jako součást švédského stolu) je soubor velmi uspořádaných položek velké různorodosti, od zelenin přes sýry až po salámy a masa. Vůně (a tedy smyslový korelát vášní) jsou tlumené, tvary, barvy a míra uspořádanosti naopak veliká. Analogickou charakteristiku lze vztáhnout i na STUDENÝ BUFET Bertranda Bliera.

Jídlo, pozvání na jídlo a rozhovor u jídla je podstatnou součástí většiny situací tohoto filmu, stejně jako jejich nedokončenost, nenaplněnost nebo přinejmenším nedořečenost vyústění. Groteskní stylizace je však úplně jiná než třeba v Buñuelově NENÁPADNÉM PŮVABU BURŽOAZIE (kde se tento motiv také opakuje), jednak tím, že se většina takových situací odehrává v hluboké noci a noční jedení má daleko blíže k indikaci neurózy než k nasycení běžné tělesné potřeby či dokonce spontánně sdílené intimity (jít s někým na

oběd či na večeři je v každodenním životě většinou hlubší událostí než setkání v práci, na úřadě, rozhovoru na ulici).

Dalším, podstatnějším nástrojem celé stylizace je montáž (s jejímž popisem dále setrváváme v bratrském prostoru Buñuela a Godarda, u kterých najdeme i podobný smysl pro humor), která sice konstruuje posloupnost událostí lineárně, zároveň však nic nenapovídá o *vztahu* četných kriminálních situací, v nichž (nebo v jejichž důsledcích) se postav vyprkáváním stříhem ocitají, s jejich společnými stížnostmi na hrozné noční sny, které jim brání ve spánku. Zastřenost rozlišování mezi snem a realitou je společnou zkušeností postav i diváků a je východiskem pro tematizaci dalších (zde už právě většinou pouze pro postavy, nikoli pro diváky) zastřených diskontinuit, uvnitř kterých se celý film odehrává.

Hlavní postava s kafkovsky jednoslabičným příjmením Alphonse Tram (Gerard Depardieu – mimochodem byl to Blier, kdo tohoto herce „objevil“ pro kinematografii) i všechny další postavy (komisař, vrah žen a série ženských postav) čelí setkání s vraždami svých blízkých i neznámých a zároveň s pochybnostmi či dokonce jistotou, že jsou to ony, kdo zabíjel. Detektivkový dějový půdorys však nemá oporu v samotném jednání a dialogích postav, které – často u jídla – okolnosti kriminálních událostí probírají, ale spektrum jejich reakcí či empatií je zcela mimo rámec lidské psychologie. Toto spektrum však naopak odpovídá vědomé příslušnosti ke kafkovské literární tradici a těm oblastem kinematografie, které pracují s nadsázkou ve formě extrémního cynismu ve vztazích mezi postavami, nehledě na to, k jakým cílům a tématům touto metodou směřují.

Dále, jakkoli je STUDENÝ BUFET především Uměním a hrou, je pozoruhodné, jakým způsobem jsou do jeho struktury zapojeny dotyky se sociálním a aktuálním. O Alphonsi Tramovi, který je zvláštním typem zoufalce – s příznaky zoufalství v dialogu, ale zároveň bez emocí zoufalství – víme hned od počátku, že je nezaměstnaný a dlouho nemůže najít práci. Postavou-diagnózou je policejní inspektor Morvandiaux, jehož psychologická konstrukce je jakýmsi mechanickým strojkem, reagujícím na některé podněty sice bezmyšlenkovitou, ale horečnatou aktivitou ve smyslu policejní práce (tj. rychle vyvolat vyšetřování, zajmout či zastřelit domnělého vraha, prohledat nějaké teritorium), přičemž charakter těchto podnětů je většinou marginální, nezávisí na jejich závažnosti – Morvandiaux setrvává v přátelském dialogu s příznávajícím se vrahem žen, aniž by jakkoli reagoval, zatímco telefonát či neurčitý příkaz vysílačkou spustí výše popsané domino reakcí.

Sociální a aktuální překvapivě vyvstává právě v momentech, kdy se postavy snaží vystoupit ze svých nočních mūr a determinací, byť řešení, která film nabízí, jsou krajně sarkastická a skeptická. Alphonse je od začátku charakterizován také jako člověk, který si nikdy nesundává kabát. „Proč jíš v kabátě, působíš jako cizí návštěva,“ říká mu manželka. „Všichni přicházíme, odcházíme...“ zní jeho odpověď a kabát setrvává na jeho těle až do konce filmu (a to i ve scénách, kdy uléhá ke spánku) coby prvek, který garantuje jeho identitu mnohem víc a příznačněji než jeho vlastní vzpomínky a zkušenosti. Silná vazba na bezprostředně obklopující prostředí se projevuje i jinak. Dvakrát v průběhu děje dojde k tomu, že hlavní trojice postav (Tram, inspektor a vrah žen) jede cizím autem (obrazně řečeno si je na sebe obléknou) a jejich činy se okamžitě podřizují režimu tohoto obleku: jedou policejním autem a Morvandieux reaguje na příkazy z vysílačky; jedou

autem lékařské pohotovosti a instrukce pro lékaře (kterého trojice mezitím zavraždila) je okamžitě motivuje k tomu, že se vydávají k pacientovi. Když se nutkavý vrah žen ocitá nedopatřením sám s Genevieve, která se shodou groteskních okolností stala družkou ústřední trojice postav, a v logice své nutkavosti ji zabije, rozzuří a rozlítostní se sám nad sebou: „Cvoky z nás dělá beton, sídliště a město bez duše. Chci vidět ptáky, stromy, les...“ Po vrcholně zmatené policejní akci, která stříhem následuje, je i Morvandieux vyzván jedním ze svých podřízených, aby si jel odpočnout do přírody. Ústřední trojice se opět ostrým stříhem ocitá před lesní chatou a v lůně přírody setrvá až do suše sarkastického, hořkého konce filmu. Právě tento přechod aktivuje vjem a významové prohloubení dotud víceméně abstraktní výtvarné roviny filmu, přesného geometrického komponování každého záběru a vyhraněné barevné koncepce pracující s masou šedých ploch s červenými a modrými bodovými dominantami. Podobně jako u Godarda, ani u Bliera už není příroda místem, kde by postavy (resp. člověk, jak se říká) našly protiklad k chladnému a cynickému prostředí města. Výtvarné prizma tohoto filmu nahlíží přírodu ve stejném geometrickém klíči jako civilizační prostředí, ke změně došlo pouze ve změně výskytu barev – modré a červené prvky byly zaměněny za tlumenou zeleň. Také postavy jsou vzdáleny klidu či sebenalezení vlastní kontinuity, stejně jako předtím. Vyrovnanost, klid a harmonie tkví mimo lidské – v souladu tvarů a symetrii, která se promítá i do vyústění jinak těžko předvídatelného příběhu. Počátek filmu – noční můry začal groteskní vraždou, v závěru jsou eliminovány hlavní postavy. Klidným, lidmi nerušeným kompozicím počátečních záběrů z nitra architektury na La Defense odpovídá stejně nerušený klid závěrečných obrazů z jezera mezi skalami. Konsistentní vyznění této stylistické roviny, která je vlastně také svého druhu příběhem, jakkoli abstraktním a v každém případě jediným „světlym“ v celém filmu, vyvstane s plnou intenzitou až s nástupem závěrečných titulků.

Vít Janeček

Studený bufet

(Buffet froid)

Antenne-2 / Sara Films, 1979 (Fr)

Scénář a režie: Bertrand Blier. **Kamera:** Jean Penzer. **Střih:** Claudine Merlin. **Hudba:** Philippe Sarde.

Výprava: Théobald Meurisse. **Kostýmy:** Michèle Cerf. **Produkce:** Alain Sarde.

Hrají: Gérard Depardieu (Alphonse Tram), Bernard Blier (Inspektor Morvandieu), Jean Carmet, Denise Gence, Marco Perrin, Jean Benguigui, Carole Bouquet, Jean Rougerie, Liliane Rovère ad.