

Články

DVA PŘÍBĚHY
SE „ZVĚTŠENINOU“*Cortázarova povídka jako literární impuls
pro film režiséra Antonioniho*

Marie Mravcová

Připouštím, že existují i speciální články a studie, v nichž se ZVĚTŠENINA (1966) Michelangela Antonioniho analyzuje a interpretuje, aniž by se jakkoliv přihlíželo k jejímu literárnímu východisku. Současně si ale troufám tvrdit, že ve většině případů – i v případech stručné zmínky – bývá Cortázarova povídka v souvislosti se ZVĚTŠENINOU uvedena, její námětový impuls pro mistrovské filmové dílo je však odbyt stručnou poznámkou nebo zcela zamlčen. Komparaci motivickou či pokus o zjištění stylových podnětů bychom asi marně sháněli.¹⁾

Když jsem se konečně odhodlala k ověření toho, nakolik se v případě ZVĚTŠENINY – díla všeobecně vnímaného jako autorské dílo mimořádně vyhraněné tvůrčí individuality – vepsala literární inspirace do její motivické výstavby a významové struktury, měla jsem dojem, že velmi málo, že si naopak předloha a film v mnohém spíše protiřečí. Toto protiřečení se přitom zakládá zejména na vypjaté a zjevné literárnosti Cortázarovy krátké prózy a velmi důsledné filmičnosti (včetně doslovné fotografičnosti), tedy anti-literárnosti díla filmového. Posléze jsem si ale uvědomila, že by bylo možné zkoumat obě ZVĚTŠENINY – slovesnou a filmovou – právě na základě kontradikcí, které však současně nevylučují dílčí, avšak nikoliv zanedbatelné korespondence. Vydejme se tedy cestou zvětšení (přiblížení) některých motivů a aspektů prózy, abychom odkryli, jak rafinovaným způsobem – pouhým okem nezaznamenanitelným – se může literární impuls vepsat do filmové struktury.

1) K tomu doplňme, že spojitost mezi prózou a filmem navozuje už sama totožnost titulu. Ta je ale pozdějšího data. Původně byla totiž Cortázarova povídka tištěna pod názvem *Slina ďábla* (*Las babas del Diabolo*) ve sbírce *Tajné zbraně* (*Las armas secretas*, 1959). Česky vyšla poprvé ve *Světové literatuře* v roce 1968 (č. 3) už s titulem „filmovým“ *Zvětšenina*, který byl použit rovněž pro rozsáhlý český soubor Cortázarových krátkých próz *Změna osvětlení* (Odeon 1990). Ten byl pořízen z devíti povídkových knih a podíleli se na něm tři překladatelé: Bohumila Límová, Kamil Uhlíř a Hedvika Vydrová. Povídka *Zvětšenina* tu byla zařazena do třetího oddílu Průniky (první a druhý byly nazvány Obřady a Hry, rovněž dle autorových tvárných principů), kde se nalézají prózy, jejichž syžet je do značné míry dán zásahem čehosi cizorodého, znepokojivého, iracionálního apod. do reality – důvěrně známé, předpokládané, všednodenní, zvykové, rozumem zvládnutelné apod.

Pro sebe i pro případné zájemce, jak současné tak budoucí, považuji za potřebné prozkoumat Cortázarovu prózu i vzdor tomu, že zrekapitulované a vypátrané bude značně přesahovat to, co doložitelně zasáhlo a motivovalo režiséra a vtělilo se nějak do viditelného či „podtextového“ plánu jeho díla.

Už jsme zmínili znápadnělou literárnost textu, v němž základní dějová situace (narrativní událost) tvoří jen jednu, málo rozvinutou a rozvíjenou složku. Namnoze se od ní odbíhá k reflexivnímu i sebereflexivnímu komentáři, úvaze, představě, vizím. Cortázarova *Zvětšenina* manifestuje například metatextovost – tematizaci tvůrčího problému – hned úvodní větou, tedy incipitem, jenž vyslovuje jakousi narrativní skepsi: „Nikdy se nebude vědět, jak tohle vyprávět.“²⁾ V úvodní části povídky se rovněž objeví bizarní představa samočinně vyprávějícího psacího stroje a samo vyprávění je posléze prohlášeno za cosi tak samozřejmého jako například dýchání či zavazování střevíků. Mezi lehce, až hravě nadhozenými reflexemi o vyprávění, které jako by oddalovaly jeho vlastní začátek a naznačovaly vypravěčskou nejistotu jeho původce, dominuje problém volby gramatické osoby („[...]“ protože se pořádně neví, kdo vlastně vypráví, jestli já, nebo to, co se přihodilo, nebo to, co vidím [...], nebo prostě já vyprávím něco, co je pravda jen pro mě [...])“ /s. 327/), problém, který se pak výsledně řeší střídáním ich-formy s er-formou („já“ s „on“) s tím, že ich-forma má formu personálně autorskou a er-forma je zosobněna postavou: „Roberto Michel, napůl Francouz a napůl Chilan, překladatel a fotograf, který měl v oblibě určité denní hodiny“ (s. 328).

Zvláštní dvojrole či jakýsi dvojnický schizofrenní rozštěp na vypravěče („já“) a postavu („on“) se může projevit i na velmi malé ploše, dokonce i v rámci jediné věty:

[...] zašel jsem až k ostrovu Saint-Louis, dal se po Quai d'Anjou, zadíval se na chvíli na hotel Lauzun, přeříkal si několik úryvků z Apollinaira, které se mi vynoří v paměti, kdykoli jdu kolem hotelu Lauzun (a to bych si měl vzpomenout ještě na dalšího básníka, ale Michel je umíněný), a když se najednou vítr utišil a slunce se nejmíň dvakrát zvětšilo [...], posadil jsem se na zábradlí a v tom nedělním ránu se mě zmocnil pocit nesmírného štěstí (s. 328).

Dodejme ještě, že vzdor tomu, že v argumentových a reflexivních pasážích se aktualizuje (prezentuje) především rámcové vypravěčské „já“ – „já“ vyprávějící o sobě – za digresivní sklon vyprávění je alibisticky viněn subjekt pojmenované postavy sloužící ke změnám perspektivy, pro Cortázara ostatně příznačným.

Kromě vypravěčské role a role aktéra vystupujícího v příběhu jsou oba subjekty Cortázarovy *Zvětšeniny* či dvě odnože subjektu jediného nadány schopností velmi vnímavé observace, z níž se nakonec jakoby zrodí příběh: „[...] myslím taky, že každým díváním prosakuje falšování, protože při dívání jsme bez jakékoli záruky vrhání ze sebe ven, kdežto při čichání ne“ (s. 330). Tuto observační vlohu, včetně její záludnosti spočívající ve vnějškovosti smyslových vjemů, zdědil po dvojjediném subjektu Cortázarovy povídky také hrdina Antonioniho ZVĚTŠENINY – fotograf Thomas. Co však postrádá (z filmu

2) Cit. Julio Cortázar, *Zvětšenina*. In: Týž, *Změna osvětlení*. Praha: Odeon 1990, s. 326. Další stránky v textu.

ale nepoznáme do jaké míry) a co je schopností povýtce literární povahy, je dotváření spatřeného pomocí zkušenosti a fantazie; dotváření, které dává možnost proniknout za viditelnou událost.

Pakliže se Cortázarova próza s filmem Michelangela Antonioniho stýká ve zvýznamnění observační aktivity (mánie až voyeurské) postavy fotografa, pak se s ním plně rozchází v podílu viděného, myšleného a představového – čili v poměru viditelného vůči neviditelnému. Zatímco film vypráví pomocí obrazů spatřených, zaznamenaných a reprodukováných – fiktivních i kvazidokumentových, aranžovaných i kvazinahodilých –, literární fikce, považovaná v našem případě za osobitou variantu fantazijní literatury, v níž mezi všedním, civilním, pravděpodobným na jedné straně a snovým, magickým, iracionálním na straně druhé existuje propustná hranice, vypráví představy a vize. A co víc – v oněch představách a vizích odhaluje skryté podstaty dějů.

Událost Cortázarovy *Zvětšeniny* lze rozlomit na linii „reálnou“, viditelnou a zviditelnitelnou v realistickém klíči a plán představový (až halucinační), zviditelnitelný pouze v nadsutečné dimenzi, k čemuž se Antonioni neuchyluje, neboť jeho narativní perspektiva není převážně subjektivní, ale objektivní. Zatím ponechme stranou metafyzickou rovinu prózy – jakousi posmrtnou, zásvětní perspektivu, která je tu naznačena a k níž se dospěje –, a zrekapitulujme si plán skutečností a imaginárních, které rozpojujeme jen proto, abychom prokázali inspirovanost, více však ale neodvislost filmové příhody se zvětšeninou.

* * *

Překladatel a fotograf Roberto Michel, tvořivá osobnost se smyslem pro obraz i psané slovo, si jednoho větrného a slunného dne vyjde vyfotit pařížskou Conciergerii a Sainte Chapelle. Kvůli nejlepšímu světlu, které pro něho nastává o jedenácté, mu vznikne hodinová pauza a on zamíří na ostrov Saint-Louis. Na jeho konci se nalézá jakési „intimní náměstíčko“, kde se oddá přítomné chvíli. Fotografovou pozornost vzápětí upoutá ambivalentní a nerovná dvojice: přestože se chová jako milenecká (starší žena očividně svádí mladíka), navozuje současně dojem vztahu matka – syn. Fotografova observace je velmi podrobná (registruje dílčí součásti ústroje i drobná gesta, jako například zastrkávání rukou do kapes a jejich opětovné vyndávání), současně provázená pokusem o psychologickou interpretaci odpozorovaného.³⁾ Až s jistým opožděním si Roberto Michel všimne auta a v něm muže čtoucího noviny. Když se pak odhodlá k vyfotografování výjevu, tuto jeho část – prostor s autem a mužem – záměrně vyčlení. Zmáčknutí spouště (jediné) ho prozradí: zatímco mladík reaguje překvapeně a prchá, žena projevuje velké rozčilení a žádá film. Fotograf se hájí poukazem na to, že není zakázáno fotit na veřejných prostranstvích. V průběhu konfliktu se přiblíží starý muž s novinami.

Všem znalcům Antonioniho ZVĚTŠENINY je jistě zřejmé, že obdobná je tu nahodilost fotografování, vyprovokovaného momentálním výjevem zaznamenaným v časové pauze

3) „Seděl jsem nečinně a měl jsem času víc než dost, abych si mohl položit otázku, proč ten mladíček je tak nervózní, jako hříbě nebo jako zajíc, proč strká obě ruce do kapes a hned zas vyndává jednu a potom druhou, proč si prsty uhlazuje vlasy, proč si pořád sedá jinak, a především proč má strach, což bylo zřejmé z každého jeho pohybu. Byl to strach tlumený studem. Bylo vidět, že mladíček má nutkání couvnout, jako by jeho tělo bylo na okraji útěku a přidržovalo se ještě poslední, žalostné důstojnosti“ (s. 329–330).

(Thomas v parku zabíjí čas do příchodu majitele antikvariátu), dále zvýrazněná atmosféra onu momentálnost podtrhující, voyeurská pozice fotografa, nerovnost sledované dvojice, podrážděná reakce ženy. Současně je mnohé jinak: místem děje se namísto pařížského nábreží stal londýnský předměstský park, namísto statické polohy fotografa velmi dynamická akce, namísto jednoho zmáčknutí spouště mnohonásobné focení z různých pozic – tedy záznam děje v čase, to jest procesuálně. Dále: zjevená přítomnost třetího účastníka podivného milostného výjevu (u Cortázara), převrácený poměr pokud jde o polaritu mládí – stárí, konkrétně záměna dvojice mladíček – zralá žena za dvojici mladá dívka – postarší muž (u Antonioniho). Tyto odlišnosti filmové varianty fotografické příhody souvisí mimo jiné s odlišným typem hrdiny. Reflektujícího intelektuála nahradil pro „swinging London“ šedesátých let příznačný fotograf profesionál – dynamický, suverénní až cynický. Změny vyplynuly rovněž z odlišného syžetového zámeru: zatímco Cortázar důsledně uplatňuje subjektivní perspektivu, aby mohl prolnout skutečnost s vizí a naplnit tak svoje pojetí fantazijní prózy, Antonioni uplatňuje – jak si ukážeme dále záminkově a se záměrem obrátit pozornost k filozofické „rozvaze“ – kriminální syžet se zločinem, jenž se odhaluje jakousi fotografickou detekcí.

Nejpodstatnější – protože noetická – odlišnost mezi prózou a filmem možná spočívá v tom, co jsme již naznačili, ale při komparaci dvou nahodilých voyeurských fotografických příhod zatím opomněli, tj. záměna perspektivy subjektivní („Napadlo mě, že tu atmosféru tam sám vkládám...“ /s. 232/) za perspektivu převážně objektivní, kdy se spolu s vjemy a observacemi – pouhým okem či objektivem fotografického přístroje – zaznamenává hojně také vnímající a observující subjekt postavy, vyznačující se, jak už bylo poznamenáno, značnou pohybovou dynamikou a zájmem o předmětný svět. I když se v parkové sekvenci několikrát vyprávěcí – kamerová – perspektiva ztotožní s pohledem Thomase, má tato perspektiva pouze vnějškovou kvalitu, týká se smysly postřehnutelné stránky skutečnosti. Naproti tomu u Cortázara se za viditelným rozvíjí hypotetické, protože se vypráví o minulém a rozlišuje se „čas vyprávění“ a čas prožití. Vyprávěč kupříkladu přiznává, že u mladíka si lépe pamatuje „celkovou podobu“ než skutečný tvar postavy, v případě ženy se mu naopak s odstupem vybavuje lépe tvar – štíhlost a urostlost postavy – než podoba. Ze zaznamenaných (odpozorovaných) prvků (například oděvu) je schopen „vyčíst“ možný životopis, přesněji řečeno jakousi životopisnou zkratku, observované postavy⁴⁾, dále to, co se mohlo odehrát před jeho setkáním s podivnou zneklidňující dvojicí i to, co bude následovat. Děj fotografické příhody se tedy rozvíjí nejen v rovině faktické, ale i představové a ta má rafinovaně erotickou náplň, kterou tu vyznačíme jen několika body: žena mladíčka svleče svým pronikavým pohledem a odvede si ho do své intimity, do přízemního bytu s kočkami a poduškami (jsou fialové a dopadá na ně žluté světlo). Tam se však odehraje pouze milostná předehra a „oddělená osamocená

4) „Bylo mu právě tak čtrnáct, možná patnáct let, rodiče ho zřejmě šatili a živili, ale jinak byl bez halíře [...]. Bloumal asi po ulicích a myslel na spolužáky i na to, jak by bylo prima zajít si do kina na nejnovější film nebo si koupit nějaký román, kravatu nebo láhev likéru [...]. U nich doma (byl to asi vážený dům, oběd se podával ve dvanáct, na stěnách visely romantické krajiny, přijímací salón byl tmavý, vedle dveří stál mahagonový stojan na deštníky) zvolna plynul čas ke studiu, k tomu, aby splnil maminčiny naděje, aby se podobal tatíčkovi, aby napsal tetičce do Avignonu“ (s. 331).

rozkoš“, neboť žena v mladíkovi nehledala milence a sexuální ukojení, ale možnost hry – toužila s ním jen „toužit bez ukojení“.

K naznačení konvenčního trojúhelníkového konfliktu a stejně konvenční detektivní záhady (původce a důvod zločinu) se u Cortázarova nespěje ani v druhé části fotografické příhody, v části, kde se Antonioni inspiroval zejména motivem zvětšeniny umožňující spatřit okem nepostřehnuté, a díky tomu dospět k odhalení, jež způsobí zvrat v chápání spatřené a fotoaparátem zaznamenané situace – v předloze jediného výjevu, ve filmu celé dějově-akční sekvence. Dodejme jen, že jediný snímek nahradil režisér celým fotografickým seriálem.

Oproti zhuštěnému filmovému ději, vymezenému časově dvěma rány, nastává v narativu literárním čas zvětšování až s týdenním odstupem od času zaznamenaného výjevu a zcela nedramaticky – bez vnějšího situačního popudu v podobě mladé ženy, která se snaží inkriminovaný film s usvědčujícími snímky (tak lze předpokládat) získat. Navíc musela ona nebo někdo další Thomase sledovat, když ví, kde bydlí.

Děj předlohy a filmu se sobě začnou podobat tam, kde zvětšenina umístěná na zdi začne fotografa k sobě poutat, kdy vůči ní zaujme zorný úhel objektivu, začne v ní pátrat a kdy se jejím prostřednictvím jakoby vrací do oné chvíle, jež je v ní fixována – včleňuje se do onoho dopoledne, jímž je prosycena.

Zdá se mi, že nejmocnějším impulsem na této – dějové – rovině mohl pro Antonioniho být motiv zpřítomnění třetí osoby (u Cortázarova fotografa vědomě vynechaného muže, u Antonioniho vraha skrytého v houští), a to v pohledu – přes rameno – jednoho ze tří protagonistů náhodného setkání a střetnutí. Přitom v obou případech toto zpřítomnění pohledem implikuje současně novou verzi příběhu o nerovné dvojici. Samy tyto verze se ovšem dalekosáhle liší: Zatímco Thomas ve směru ženina upřeného pohledu, jenž prozrazuje, že milostné hrátky s postarším gentlemanem byly z její strany pouhou šálivou hrou, odhalí po dvojím zvětšení v křoví třetího aktéra s pistolí a tlumičem, vypravěč Cortázarovy povídky neodhalí nic faktického a zločinného, ale domyslí si skutečnost „strašnější než to, co si tehdy představoval“, že totiž nešlo o ženinu rozkoš, neboť její svůdnická role byla rolí „předvoje, který má přivést zajatce spoutané květy“ (s. 339) svému komplicovi. I toto druhé pochopení (tentokrát o sestupu do pekel perverzní vášně) se rozvíjí v rámci prostoru představy v celý pomyslný děj – v drama o zneužití mladíka naléhavě potřebujícího peníze chlípným starcem, v drama, ve kterém se uplatňují motivy jako opojné nápoje, obscénní obrázky, slzy zoufalství, jízda limuzínou.

Vedle nedosloveného, pouze analogického motivu falešné iluze o vlastním zásahu do choulostivé až nebezpečné situace (Thomas se v určité fázi zvětšování domnívá, že svou přítomností v parku zabránil zločinu; Michele, že jeho spoušť umožnila útěk sváděnému mladíkovi) lze při komparaci povídky s filmem rozpoznat i velice složitou a vzdálenou analogii týkající se vztahu – strukturně narativního i významového – mezi fotografií a filmem, neboť Cortázarova próza dospívá k zfilmičtění fotografie; k jejímu znarativnění, k nasycení časovostí apod.

Antonioni vytvořil film o fotografování a film s fotografií, z níž učinil součást kinematické struktury. Zatímco filmař uplatňuje autentickou reprodukční funkci fotografie a filmového záběru, které pro něho nejsou motivy a obrazy narativní fikce, ale základní výrazové prostředky, literát v symbolickém jazykovém systému uskutečnil magickou proměnu

jednotlivé fotografie ve filmový děj – pomyslný. Vyprávění se totiž z roviny skutečností přesmykne v představovou, když se statická zvětšenina o rozměru 80 x 60 připodobní ve vjemu vyprávěcího a prožívajícího subjektu filmovému plátnu, „na kterém se promítá film, v němž na špičce ostrova jakási žena hovoří s mladíčkem a nad hlavou jim strom třese několika suchými listy“ (s. 338). Film, který se odvíjí jako oživená fotografie, jako možný děj v mysli, která ono oživení umožnila, je filmem němým – slovo jako by zůstalo součástí skutečnosti, a neproniklo tudíž do obrazu-představy: „Teď mu žena něco říkala, ruka se opět otevřela, položila se mu na tvář a hladila a hladila ji, beze spěchu ji spalující“ (s. 338).

Ve chvíli, kdy se v Michelově pokoji rozeprne ticho „jiné než fyzikální“, jako by se zrušila prostorová rozpolcenost mezi tímto pokojem v pátém patře a prostorem zobrazeným zfilmičtřenou fotografií, jejíž děj spěje k mladíkově zkáze, aniž ten, jenž vše sleduje (Michel), může zasáhnout. Z pomyslné roviny se však fiktivní dění přesouvá dále do surreálné a do metafyzické, svět fotografie začne pronikat do prostoru vyprávěcího a prožívajícího subjektu: v popředí strom otáčí větvemi, skvrna na kamenném zábradlí vystupuje z obrazu, ženina tvář se zvětšuje a před obrazem černých otvorů namísto očí přelétne nezaostřený pták; chlapec utíká využívajíc toho, že pozornost muže s maskou ďábla či smrti zaujal fotograf-svědka („podruhé jsem mu napomáhal k útěku“, s. 340), svědek nevídaný a nežádoucí.

V metafyzickém plánu se obětí výsledně stává vlastně fotograf bažící překonat bezmoc a strnulost čočky svého fotoaparátu, její neschopnost zasáhnout. Ptáme se: Zrodil se snad zlověstný imaginární děj z této touhy pomoci, kterou fotograf Antonioniho postrádá, a proto mu pravé tajemství „zvětšeniny“ unikne? Zásah má však fatální vyústění: muž ďábelského vzezření se začne blížit k fotografovi – nevídanému svědkovi a narušiteli intriky – a snaží se ho černými otvory očních jamek „připíchnout do vzduchu“; natahuje proti němu ruce a výsledně se mění („z ostrosti“) v temné těleso zakrývajících ostrov. Když fotograf opět otevře oči, spatří „čísťounký čtyřúhelník přišpendlený na zeď“, na němž se střídají různé blahodárné děje. Po nebi kráčí, sunou se, plují a mizí mraky, z nichž některý zaplní celý výřez tak, až se celá obloha stane mrakem, zabubnuje dešť (na obraze prší). Čtyřúhelníková plocha nazřená z podhledu se však opět vyjasní a někdy se na ní objeví také holubi a „sem tam vrabec“ (s. 341). Útěšný nebeský děj s mraky, deštěm, sluncem a ptáky, děj, který vlastně vystřídal atak pověřence pekelných záměrů, se v Cortázarově vyprávění objevil již dříve a byl spjat s „nyní“ vypravěče i samotného vyprávěcího aktu. Když pak onen podhled na proměnlivá nebesa uvedeme v hypotetickou souvislost s prvotním prohlášením vypravěče, že začíná vyprávět od konce – míněno od své smrti –, pak se nám zdá, že se nastoluje jakýsi metafyzický kruh. Co však znamená tento kruh svírající podivnou fotografickou příhodu a její fantazijní rozvíjení – po smrti hrdiny a vypravěče? A je vůbec náležité ptát se po smyslu cortázarovského přestupování hranice situované mezi reálné a imaginární, přestupování dějící se v textu povídek s takovou samozřejmostí jako by snad tato hranice ani neexistovala.

Dále: proč se ono přestoupení uskutečnilo v námi zkoumané próze právě prostřednictvím kinetizace (zfilmičtění) zvětšeného fotografického snímku, jenž se vyznačuje reprodukcí, a tedy slabou afinitou k mysticismu. Otázku opět ponecháváme bez odpovědi, využíváme ji pouze k navození přechodu k analýze filmové ZVĚTŠENINY, to znamená

k analýze filmové varianty podivné fotografické příhody, kterou režisér Antonioni pojal ne-adaptačně, plně autorsky a s položením důrazu na filmově obrazové pojednání; s tím, že i on dospěl k obrazu-symbolu, k obrazové a obrazné reflexi skutečnosti jako zdání. Zatímco Cortázarovu povídku jsme si mohli rozčlenit (dekomponovat) na plán metatextový, plán pravděpodobného děje, plán představový a metafyzický, filmovou ZVĚTŠENINU můžeme zkoumat nejprve na rovině příběhu s kriminální zápletkou a záhadou, dále jako film s fotografickou narací a film o fotografování s tím, že nepomineme ani jeho filosofickou úvahu.

* * *

Po stopách detektivního žánru, patrných na motivické i dramaturgické výstavbě filmové ZVĚTŠENINY, se vydáváme inspirováni soudy, jaké vyslovila řada jejích vykladačů, mimo jiné i jeden z nejvýznamnějších literátů dvacátého století – Alberto Moravia:

Dal jsi tam všechno, co podobné příběhy obvykle charakterizuje: zločin, tajemství kolem původce zločinu, hledání zločince [...] všechno kromě nalezení viníka a jeho potrestání.⁵⁾

Dodejme jen, že detektivnímu žánru odpovídá rovněž proces odhalování zločinu, to znamená zvětšovací technika, díky níž se prokáže přítomnost vraha i mrtvol, která je nakonec fotografem/detektivem amatérem nalezena i v reálu, na místě činu.

Nejprve si položíme otázku, v které fázi ZVĚTŠENINY se vlastně detektivní příběh začne spolupodílet na výseku ze života prestižního londýnského fotografa Thomase a kdy a jak z děje mizí takřka beze stopy, aby neúkoj zvědavosti o to víc vrhl divákovu pozornost jiným směrem: od očekávaného řešení kriminální záhady k neřešitelné iracionalitě života a bezmocné iluzornosti poznání.

Domníváme se, že při neznalosti celku, tedy při první divácké zkušenosti, se percepce ztotožní s Thomasovou zkušeností (to znamená se zkušeností ústředního objektu i subjektu filmové ZVĚTŠENINY) a s Thomasovým pohledem. Podezření pak začne klíčit jakoby současně v něm i v divákovi, a to ve chvíli, kdy dívka náhodně vyfocená při milostném laškování se starším solidním mužem s nečekanou prudkostí na fotografa zaútočí (kousne ho dokonce do ruky) a vymáhá na něm film. Při opakovaném zhlédnutí můžeme myslet začátek příběhu o zločinu ztotožnit se začátkem parkové sekvence – vstupem Thomase do parku a jeho pátravým až slídivým pohledem a pohybem. Dále se skrývaným sledováním nerovně milostné dvojice a fotografickým zaznamenáváním její akce, při níž je dívka zjevně iniciativnější; její milostná hra se současně jeví jako lákání partnera do nitra daného prostoru. Jisté zneklidnění navozuje i celková atmosféra, na níž se podílí opuštěnost místa (bezlidnost, prázdnota) a tichem podtržené a umocněné ševlení listů. Dramatické napětí dále zintenzivňuje i samo fotografování, které musí probíhat skrytě a přitom jeho původce musí měnit pozice, neboť prostřednictvím aparátu začíná „vyprávět“ neznámý příběh, jenž se před ním odehrává (linie fotografie ve filmu; zdvojené narace). Tím se ovšem stává jeho součástí, což se stvrdí nečekaně prudkým střetem

5) Antonioni a Moravia o Zvětšenině. *L'Espresso*, 22. 1. 1967. Cit. dle *Film a doba* 13, 1967, č. 5, s. 265.

fotografa s mladou ženou, střetem navozujícím otázku: proč jí tak na získání filmu záleží a čeho se obává?

Detektivka pak s odstupem pokračuje scénou z kavárny, kde Thomas s přítelem Ronem probírá podobu připravované knihy fotografií a odkud oknem zahlédne cizího muže, jak šmejdí kolem jeho auta, jako by tam něco hledal. Thomas vyběhne za ním, ale mladík se skryje za skupinou Afričanů a nakonec zcela zmizí. Podezření stupňuje dívka z parku (Jane), když příběhne zadýchaná k Thomasovu ateliéru (jak zjistila, kde bydlí?). Svou chtivostí sugeruje, že film má pro ni hodnotu nežádoucího svědectví či důkazu a současně umožňuje fotografovi, aby si s ní zahrával. Avšak nelze říci, že by všechny reakce postav v ateliérové sekvenci byly žánrově odpovídající (o tom dále): za příznakové lze považovat to, jak finta s objednávkou pití má Thomase na chvíli odlákat, či jeho prohlédnutí úskoku a zaskočení zlodějky při úniku. Náležitá je i její nervozita a nabídnutí se – svého těla –, právě tak jako dvojí lest: fotografovo vrácení nepravého filmu a dívčino udání nepravé adresy.

Zvídavost fotografa – svědka a podezřívajícího – nakonec přiměje ke konkrétnímu činu, odpovídajícímu současně jeho profesionální vloze. Tento čin má pak podobu vcelku standardní detektivní metody: vyvoláním a zvětšením pořízených snímků zrekonstruovat podezřelou událost a současně objevit něco, co nemohlo být zaznamenáno pouhým okem, ztotožněným při focení s objektivem přístroje. Při této rekonstrukční činnosti vzniká současně i umělecky pozoruhodný cyklus fotografií, díky němuž se statický záznam zhybňuje a znarativňuje. Nikoliv magicko-ireálným sledem představ (Cortázar), ale technickým postupem: pořizováním výřezů, zvětšováním, přefocení. Podílí se ovšem i účast subjektu postavy – jeho soustředěná a místy i těkavá (tam a zase zpět) observace. Linie fotografického vypravování uvnitř vypravování filmového se plně prosadí, když fotografický snímek vyplní celé plátno a dochází dokonce k ztotožnění fotografie s filmovým záběrem.

První dva vyvolané snímky fotografického cyklu představují jednak dívku táhnoucí muže na druhou stranu louky, jednak dvojici v objetí. Výsledkem zvětšení a zkoumání druhého snímku je pak zjištění, že dívka hledí upřeně vně záběru a že není v milostné hře náležitě účastna. Směr pohledu poukazuje na jisté místo v křoví, nacházející se ovšem na snímku předchozím. Thomas si ho pomocí lupy označí a pořídí další zvětšeninu (zvětšeninu zvětšeniny), která odhalí přítomnost dalšího muže.

Rituál, jehož se podstatně účastní profesionální fotografické úkony, jednotlivé fáze vyvolávání a zvětšování, je pln napětí plynoucího namnoze z očekávání. To se stupňuje po neúspěšném telefonátu, který prokáže, že mladá žena (Jane) poskytla Thomasovi falešné číslo. Fotografův zkoumavý pohled opět zaujme zvětšenina současně odhalující i skrývací tvář neznámého muže v křoví, a když opětovně vyjde z temné komory a zařadí do série nový snímek, objeví se další dramatizující okolnost – fakt, že skrývací se muž míří směrem k milenecké dvojici revolverem opatřeným tlumičem. Výsledná fotografická verze příběhu, tlumočená současně filmovou kamerou, vyhlíží výsledně takto: Ve velkém celku táhne dívka muže za ruce po louce, dvojice se obejmě a při přiblížení na polocelk je zřejmé, že dívka objetí neprožívá, že její pohled se upíná mimo záběr. Ukáže se, že ono místo se nalézá v blízkém křoví a má podobu světlé skvrny. Její zvětšení odhalí tvář muže, který – jak ukáže následující detail – svírá pistoli ... Vtom dívka – stále v mužově

objetí – zpozoruje fotografa a dívá se na něho – nejprve jen ona, pak i její starší milenec. Zneklidněný muž zůstává stát na místě opuštěn dívkou, která dohnala fotografa a přikrývá si před jeho objektivem tvář rukou. Pak dívka odchází kolem keře a při přiblížení se zdá, že míjí cosi, co upoutalo její zrak. Prázdná louka.

Po intermezzu – kontrapunktním a narušujícím pátrání – s adolescentními adeptkami fotomodelingu, které vyvrcholí rozvernou erotickou potyčkou (vzájemným strháváním oděvu), odhalí Thomas na jedné ze zvětšenin další podezřelé místo. To nejprve osvítí lampami a fotoaparát pak nastaví do takové vzdálenosti, aby mohl zvětšit velice malý detail a získat internegativ. Výsledkem je nejasný, nicméně dosti přesvědčivý obraz ležícího těla.

Odhalení, která přinesl fotografický cyklus přímějí pátrajícího umělce, aby se odebral na místo činu. Osamělý zšeřelý park naplňuje vítr, jenž rozhýbává a rozeznívá stromy, a vše působí tajemně až děsuplně, neboť Thomas (a s ním i divák) ví, že se nalézá na místě zločinu. To se potvrdí nalezením mrtvoly osvětlené nedalekým neonem, který jí dodává charakter panoptikální figuríny. Režisér neopomine ani takový detail, jakým je zaprskání větvičky svědčící (indexově) o něčí přítomnosti.

Není zcela v pořádku, že Thomas nemá potřebu uvědomit policii, je však přirozené, že se chce někomu svěřit. U malíře Billa žijícího v těsném sousedství neuspěje, protože je právě zaměstnán souloží s manželkou, Rona nalezne na večírku v marihuanovém opojení neschopného věcné komunikace.⁶⁾

Příběhu o zločinu plně odpovídá zmizení usvědčující série fotografií v čase fotografování nepřítomnosti. Zmizení mrtvého těla i jakékoliv stopy prokazující jeho přítomnost znamená naopak vytracení se onoho příběhu jako takového, aniž by se odpovědělo na jedinou otázku jím nastolenou: kdo byli jeho protagonisté, jaké byly jejich vztahy, proč jeden z nich zabíjel a druhý byl zabit apod.

Antonioniho ZVĚTŠENINA ovšem zdaleka není jen variantou detektivního žánru, neboť ani odhalení zločinu, ani jeho zmizení nezakládají jakýsi kuriózní – postmoderně zlomyslný pokleslý syžet –, ale poukazují jaksí za děj, k významům tímto dějem nějak – dosti nejasně – alegorizovaným. Sám režisér pak v rozhovoru s citovaným Albertem Moraviou přiznal, že v době, kdy na filmu pracoval, mu nebylo zcela jasné, co chtěl svým příběhem utvářejícím se jako osobitá detektivní příhoda vlastně vypovědět:

Mohu jedině říci, že pro mne měl zločin funkci něčeho silného, velice silného, co navzdory tomu uniká. A k tomu ještě uniká někomu takovému, jako je můj fotograf, který si udělal z pozornosti vůči skutečnosti přímo povolání.⁷⁾

Ve stejném rozhovoru tázající se a komentující Moravia vtipně, leč bez potřebného doslovení, vyslovil dvě teze, které nám mohou pro náležitou interpretaci ZVĚTŠENINY poskytnout výchozí impuls:

6) Připomeňme si ještě, že Thomas, který se marně snaží vzbudit v Ronovi zájem o nalezenou mrtvolu, nakonec rezignuje a odzbrojen apatií zhuleného přítele, vnoří se nakonec sám do mejdanového oparu.

7) Viz pozn. 5, s. 267.

1. Odmítnutí zločin vysvětlit činí okamžitě celý děj symbolickým.
2. Okamžitě pocítíme, že toto odmítnutí [míní se poskytnutí klíče ke zločinu, pozn. MM] přesunuje náš zájem o zločin na něco jiného, čeho je zločin symbolem.⁸⁾

Po stopách torzovitého detektivního příběhu jsme výše dospěli až k momentu jeho vytracení, ba přímo znicotnění. Projevy i náznaky znehodnocování však režisér začal uplatňovat již v průběhu jeho zdánlivé dominance. Spatřujeme je například ve fotografově počínání, které se záhadnými okolnostmi nijak nesouvisí a i jinak postrádá zjevnou motivaci: poté, co se Thomas pokusil pronásledovat muže slídícího kolem jeho auta a byl zadržen skupinou demonstrantů, volá z budky, aniž by byl tento telefonát jakkoliv zdůvodněn (komu?, co?, o čem?) a vpojen do syžetu. Stejně nesmyslně vyznívá jeho zatroubení, oživující pouze mlčenlivou prázdnotu uličky (jde o osvobozující absurdní gesto?). Nenáležitě vzhledem k detektivnímu žánru probíhá zajisté i hra o získání kompromitujícího, a jak se ukáže, i usvědčujícího filmu. Podezřelá mladá žena Jane, jež by se měla plně soustředit na svůj záměr, vypadává z role – potenciální inspirátorky a komplice zločinu – a nechává se vlákat do intimně sbližovacího manévru: Thomas ji zaujme oceněním jejích předpokladů pro profesi modelky a „choreografickou“ úpravou jejích pohybů proti rytmu jazzové nahrávky. Erotické napětí narůstající mezi možnou podezřelou a potenciálním korunním svědkem přeruší dodání neskladné vrtule, která dvojici inspiruje k snobsky sofistikovanému dialogu.⁹⁾ Rovněž vysoký stupeň napětí plynoucí z deduktivního odhalování zločinu na základě zvětšenin naruší cosi, co je vůči detektivce zcela cizorodé – vpád adolescentních dívek v mini šatičkách a následné dovádění –, jakási svlékaččí rvačka. Sekvenci lze ovšem také pochopit jako odložení finálního zjištění (tělo muže

8) Tamtéž. Moravia rovněž připomněl existenci povídek a románů o zločinu, takových, které zločin nevysvětlují a jejichž hlavním námětem je něco jiného. Jako příklad uvedl povídku E. A. Poea *Zločin Marie Rogetové* a prózu C. E. Gaddy *Ten zatracený případ v Kosí ulici*.

My můžeme poskytnout výmluvný příklad z české literatury. Máme na mysli povídku Karla Čapka *Hora (Boží muka, 1917)*, která začíná nalezením mrtvoly v lomu, pokračuje náležitou detekcí a pronásledováním podezřelého muže. Záhada obestírající mrtvého, zločin i pachatele se však výsledně neřeší, v textu získávají prostor odtlažené reflexe a sentence čtyř zúčastněných postav: náhodného svědka intelektuální ražby, umělce-hudebníka a dvou představitelů moci výkonné, detektiva a komisaře.

Zmíňme ještě román Marguerite Durasové *Anglická milénka* (1967), který započíná „strhující“ detektivní zápletkou, vzápětí ovšem překrytou vyprávěním z více zorných úhlů. Výsledně je tak ona zápleтка degradována na prostředek (nástroj) sebe prezentace svědků i aktérů, mezi něž se jaksí rozptýlí nebo, jinak řečeno, je pohlcena jejich subjektivitou.

9) „Dívka/ Co s ní budeš dělat?

Fotograf/ Nic. Je krásná.

Dívka/ V takové velké místnosti bych ji pověsila ke stropu jako ventilátor.

Fotograf/ Ty žiješ sama.

Dívka/ Ne.

Fotograf/ Možná, že ji postavím támhle jako sochu.

Dívka/ To je dobrý nápad, aspoň by přerušila ty rovné linky.“

Viz Michelangelo Antonioni, *Kuželník u Tiberu*. Praha : Odeon 1989, s. 162. (Na výše citovaném dialogovém úryvku si ještě povšimneme pro filmovou zvětšeninu příznačné lapidárnosti a neochoty postavit k osobnější komunikaci.)

skryté v křoví) a jako pauzu sloužící fotografovi k pročištění zraku potřebného k tomu, aby v nejasné skvrně spatřil tvar.

Divák zaujatý detektivní zápletkou ZVĚTŠENINY se může dále podívat, proč se Thomas v roli detektiva-amatéra vydává do nočního parku za hmatatelným důkazem zločinu bez fotoaparátu s bleskem a proč tak laxe reaguje na logickou poznámku Billovy manželky, proč nezavolá policii. Nehledě na to, že ani ji samotnou oznámení o nalezení mrtvoly nijak nerozruší a dál se hrouží do svých privátních problémů – tak jako i mnohé jiné z vnitřního života postav ZVĚTŠENINY nezjevených. Bez emocí se vlastně fotograf vypořádá rovněž se zmizením fotografických zvětšenin, tedy i s tím, že drama jejich prostřednictvím objevené se takto proměnilo v klam a zdání. Jediné, co po něm zbylo, je totiž zvětšenina připomínající svou bezpředmětnou skvrnitostí abstraktní obraz.

Je na čase, abychom konečně prohlásili, že příběh o zločinu se nerozvíjí v Antonioniho ZVĚTŠENINĚ osamoceně, ale je vsazen do různých rámců. Mimo jiné do velmi promyšleně – z několika výmluvných znaků a výjevů (nahodilých) – inscenovaného Londýna šedesátých let, Londýna dynamického, „swingujícího“, pop-artového, v mnohém, nejen v sexu a drogách, revolučního apod. Detektivka tvoří dále součást obrazu jednoho vyčleněného dne ze života velmi reprezentativního „hrdiny svého věku“ – dynamického módního a uměleckého fotografa – a je rámcována nejen dvěma rány, ale též dvěma symbolickými sekvencemi se skupinou karnevalově rozverných a do podoby mimů maskovaných studentů.¹⁰⁾ Skutečnost, že v rámci autorského záměru tato skupina tvoří jistou variantu chórického komentáře, se stane ovšem zřejmá až v závěrečné části, kde tenisová pantomima bez míčku, s míčkem neviditelným, ale slyšitelným, zjevně Thomasovi naznačí, jak se vypořádat (srovnat) se svou bezmocí vůči šokující skutečnosti, že se odhalená pravda (existence zločinu) proměnila v zdání; že zůstane už navždy pouze jeho neprokazatelnou privátní zkušeností.

Polská kritička Alexandra Świechowska se ve své analýze ZVĚTŠENINY pokusila vydedukovat obsah – hypotetický – fotografových myšlenek na základě gesta, jímž akceptuje iluzorní hru bez míčku tím, že se pro něj shýbne a vhodí ho, tak jak mimové od něho očekávají, zpět na kurt. Świechowska zjevně předpokládá zmoudření ve smyslu odlišení věci jako smyslového objektu a věci jako podstaty. Sled myšlenek podle ní mohl proběhnout následovně:

Před několika hodinami jsem viděl tělo. Pravděpodobnost jeho existence jsem předtím zjistil cestou rozumovou, čili učinil jsem vše, abych mohl tvrdit, že zjištěný předmět je konkrétní. Jestli si smysly nejen mohou protirečit, ale v důsledku mohou stejně reagovat na klam i konkrétní věc, pak 1. svědectví smyslů je zavádějící;

10) Neil Isaacs analyzoval ZVĚTŠENINU jako jedno z děl, kde se polarity realita – zdání, skutečnost – klam, iluze – deziluze, život – umění apod. vyhrocují i díky tomu, že centrálním subjektem je tu umělec a tvůrčí proces se nejen tematizuje, ale tvoří současně jádro zápletky. Skupinu studentů v masce mimů s bíle nalíčeným obličejem, kteří projíždějí ulicemi Londýna, pak Isaacs připodobnil nejen k antickému chóru, ale též k dionýskému průvodu, jenž znamená porušení řádu, tedy chaos. Neil D. Isaacs, *The Triumph of Artifice. Antonioni's Blow-Up* (1966). In: *Modern European Filmmakers and Art of Adaptation*. New York : Ungar 1981.

2. cestou empirie se skutečnost poznává subjektivně; 3. věc o sobě nemohu poznat pomocí pokusu založeného na smyslovém poznání. Předmět pro mne existuje jen natolik, nakolik se zrcadlí v mé mysli.¹¹⁾

Jak už jsme se zmínili, dominuje začátku a závěru filmové ZVĚTŠENINY, tedy místům zvláště významově zatíženým, skupina postav s klaunskou maskou. Pakliže masce připíšeme co nejobecnější význam – co nejširší významové pole – a podřadíme ji pojmům klam a zdání, pak v ní můžeme spatřovat pojmenování dominantního tématu filmové ZVĚTŠENINY, které zahrnuje dimenzi filozofickou (fenomenologickou) i estetickou a které lze sledovat nejen v podtextu zneužitého, neboť destruovaného detektivního syžetu, ale i na celé řadě dílčích motivů a situací.

Svrchované umělecké mistrovství Antonioniho lze dokládat už tím, jak ono ústřední, esenciální apod. v sobě skrývají a interpretovi zjevují už výchozí motivy expoziční části, včetně uplatnění kontrastní konfrontace: v působivé a vlastně až zpětně dešifrovatelné paralele se střídají hlučné záběry karnevalově rozjívené mládeže v maskách, pohybující se v prostoru moderního Londýna s tichým průvodem chudáků, tuláků, bezdomovců, alkoholiků, kteří opouštějí veřejnou periferní noclehárnu. Střídají se tudíž záběry skupiny dovádějících masek a jakéhosi „skupinového portrétu“ bídy, smutku a beznaděje, tedy záběry hry a pravdy.¹²⁾ Do této jednoznačné polarity však režisér vzápětí zavede zneklidňující, neboť znejišťující prvek – zatímco mladí mimové začnou žebrot, jeden z nocležníků-bezdomovců nasedne, když osamí, do exkluzivní limuzíny (Rolls-Royce). Vzápětí se ukáže, že šlo o maskovaného prestižního fotografa, jehož kreativita se rovněž až schizofrenně štěpí na sféru módních žurnálů, kde jde zejména o umělou faleš líčení, kostýmů, aranžmá, póz apod., a svět reálné zchátralosti, tělesné devastace, stařecké poznamenanosti, svět, který dokumentuje se zjevnou uměleckou ambicí.

Téma masek a převleků, zdání a klamu lze zaznamenat i u tak drobných motivů, jaké představují momentka gardisty královské tělesné stráže či jeptišek–černošek v bílých hábitech. Dále: starý muž odpovídající svým zjevem očekávatelné tradiční podobě starozitníka jím není. Majitelkou krámu přeplněného starými předměty je naopak mladá dívka, která ale touží po poznání jiných světů a kultur. V ateliéru zamaskovaném (zvnějšku) v nenápadném předměstském domku Thomas již se zjevným profesionálním cynismem drezíruje loutkovité manekýny, jejichž přirozená podoba takřka mizí pod parukou a znápadnělým líčením.

K nejpůsobivějším manifestacím klamavosti fotografova bytí lze zajisté zařadit fotografickou „session“ s top-modelkou Verushkou, jejíž autentičnost (hraje samu sebe) dnes posiluje dokumentovou hodnotu ZVĚTŠENINY, spjatou s tehdejšími módami, vkusovými preferencemi a snobstvím. Výrazně choreografický výjev byl mimo jiné označen jako „vizualizovaná metafora soulože“, neboť tu jde o rafinovanou simulaci erotického

11) Aleksandra Świechowska, Powekszenie. *Kino* 22, 1968, č. 11, s. 59.

12) Záměrnou modelací expoziční části v duchu celkového smyslu díla si lze uvědomit se zvláštní ostroží i na základě jejího srovnání s původním pojetím úvodní sekvence – vlastně dosti konvenčním. Mělo v něm jít o sérii krátkých záběrů, o jakési defilé všech figur, které mají vstoupit do fotografova života, být či nebýt nějak důležité pro zápletku.

aktu.¹³⁾ Počíná se mimickými a gestickými provokacemi spoře oděné vyzábblé manekýny, která svádí pohyby těla a hlavy, jíž dominuje bohatý narezlý vlas. Tyto provokace se pak dějí na pokyn muže, který ženu ovládá – dráždí a pokládá – prostřednictvím fotografického aparátu a sám nakonec dospívá k jakémusi náhražkovému orgasmu: v závěrečné fázi seance se Verushka s rozhozenými vlasy svíjí na zemi; Thomas ji povzbuzuje a přibližuje se k ní, pak ji v kleku obkročí koleny, neustáváje pochopitelně fotografovat, až nad ní vykřikne extatické: yes, yes, yes. Následuje vyčerpané „slezení“ z vychrtlého těla a jakoby postkoitální zhroucení na divan. V této scéně se zdá Thomas býti plně sebou a to ve smyslu propadnutí profesionální vášni, současně si ale právě zde uvědomujeme, nakolik je pro něho aparát náhražkou skutečné milostné vášně i maskou, za níž se může skrýt a snáze ovládat ženy. Právě dominance mechanického přístroje tam, kde by měla vše ovládnout lidská přirozenost – láska a pud – provokuje otázku: co to znamená, když se komunikačním prostředkem stane přístroj. Co to znamená, stane-li se tento přístroj orgánem živé bytosti, znásobujícím její fyzikální možnosti a současně ochuzujícím její lidství.

ZVĚTŠENINA se sice v mnohém od lyrictější a introvertnější „tetralogie citů“¹⁴⁾ liší (je akčnější, dramatizovanější, barvitější, dobovější apod.), když se jí ale začneme zabývat soustředěněji a soustavněji, zjišťujeme, nakolik i v ní Antonioniho podoby a proměny emocionálních a erotických reakcí stále fascinují, takže jimi protkal i svůj film o Londýně šedesátých let, o jedné podivuhodné fotografické příhodě s odhalením zločinu, jenž ve svém hlubším podtextu vypovídá o záludnostech smyslové zkušenosti, znásobené v tomto případě technickým přístrojem s reprodukční funkcí.

Žádný z erotických výjevů ZVĚTŠENINY nedosahuje té náruživosti, jíž propadá fotograf („portrétista“) a jeho model ve slavné sekvenci s Verushkou, v níž náruživost sexuální plně slouží náruživosti profesní – není totiž cílem, ale prostředkem. Nicméně i ve všech dalších případech lze zaznamenat předstíravost či určitou kamufláž. V tomto směru pochopitelně vyniká svůdné laškování Jane v parku, které si Thomas coby skrytý svědek (přímo voyeur) vyfotografuje pro závěrečný – kontrapunktní – akord své knihy, protože je v tom „úžasné ticho, klid...“.¹⁵⁾ Tak to sám říká, aniž tuší, že „ticho“ a „klid“ tu tají vraždu.

Hravě předstíravou povahu lze připsat intermezzu („time out“) s dospívajícími slečnami, které má happeningovou podobu a spočívá v bláznivém strhávání oděvu a válení se v poničené dekoraci. Toto dovádění, zakončené opětovným ošacením despotického fotografa, už zase cele zaujatého zvětšeninami, mělo podle režisérových slov ilustrovat „tak říká náhodný erotismus, to znamená veselý, lehkomyšlný, lehký, bezmyšlenkovitý...“¹⁶⁾

13) Tomuto podtextovému erotickému významu odpovídá také dialog:

„Fotograf/ Lehni si na záda. [...] Tak do toho. Ano. Dej si záležet. Dělej. Báječné. Ještě. Takhle se mi líbí. Zvedni ruce. Tak. Natáhni se, miláčku. Udělej to pro mne. Do toho. [...] Tak. Teď takhle vydrž. Ano, myslí na to, co jsem ti řekl. Ne, ne, hlavu nahoru. Kvůli mně, miláčku, kvůli mně. Víc, víc. Ano, ano, ano...“

M. Antonioni, *Kuželník u Tiberu*, s. 133–134.

14) Tvoří ji, jak známo, filmy: DOBRODRUŽSTVÍ (1959), NOC (1960), ZATMĚNÍ (1961), ČERVENÁ PUSTINA (1964).

15) M. Antonioni, c. d., s. 152.

16) Viz pozn. 5, s. 268.

Takovýto erotismus pak chápal jako jeden z projevů dobově příznačného a obecnějšího fenoménu – neangažovanosti: v ideologii, citech i sexu. Zjevně neangažovaná je v manželském sexu také žena malíře Billa, již soulož nepřekáží v tom, aby reagovala na příchod fotografa a nezdá se být v rozpacích, ani když za Thomasem vzápětí přijde, aby se zeptala, o co mu prve šlo. Jak už bylo řečeno, nerozruší ji znatelně ani zpráva o mrtvém v parku, dále tkví ve svém ztajovaném neúkoji. Zda je jeho podnětem Thomas, nelze s určitostí říci, tak jako nelze s určitostí pochopit a postihnout ani chování postav v celé řadě dalších situací. Není například jasné, zda způsob, jak se Jane fotografovi nabídne a jak on reaguje, je z její strany pouhý účelový manévr, sloužící k získání filmu, a z jeho strany pouhé cynické využití příležitosti, či tu během krátké společně strávené chvíle nedošlo rovněž k vzájemnému zaujetí a zda se v polonahé dvojici neozvala autentická erotická touha.

Mejdanový marihuanový sex bytové sekvence, v níž se Thomas marně dovolává Ronova zájmu o zločin nalezený v parku, tedy sex oslabeného vědomí a libovolné zaměnitelnosti partnerů, netřeba již dále vůbec komentovat.

* * *

Antonioniho ZVĚTŠENINU jsme se pokusili interpretačně oživit tak, že jsme přihlédlí jednak k literárnímu impulsu, jenž se spolupodílel na genezi filmové fotografické příhody s detektivní zápletkou a noetickým přesahem, jednak k svébytnému uplatnění oné detektivní zápletky, která tu nesměruje k rozřešení okolností odhaleného zločinu, nýbrž k metaforizované reflexi o šálivosti smyslů i technické reprodukce smyslového, o skutečnosti jako iluzivní hře zastírající pravou povahu jevů, o nedostupnosti pravého poznání, jež se nakonec vyjeví jako dočasné a pomíjivé.

ZVĚTŠENINU lze však vykládat také na základě tematizace i strukturního uplatnění umění fotografie – tedy jako film o fotografování, jako uplatnění fotografie ve filmu. Pro takovou filmově fotografickou interpretaci nejsme zcela kompetentní, nicméně se její možnosti pokusíme alespoň naznačit. I v tomto případě přitom můžeme začít u Cortáзара, neboť titulem jeho povídky se stal technický termín, odpovídající významnému postavení, které autor přisoudil jak fotografování, tak zvětšené fotografické reprodukci. Právě ona se totiž stává místem možného průniku ze světa známé každodennosti (zvyku, řádu, rozumové úvahy apod.) do světa naplněného překvapením, úžasem, tajemstvím...; také magmatem hrůzy a děsu. Právě díky jejímu oživení proniká Cortázarův fotograf do jiného rozměru, kde se fixovaný okamžik zživotní a nabyde nového smyslu.

Tematizace fotografie a fotografování se v předloze uskutečňuje jednak v plánu děje, jednak v plánu reflexivním a metafyzickým. Prvotně souvisí s tím, že ústřední subjekt – vypravěč a postava – má ve fotografování zálibu a že se tato záliba stane důvodem, proč v neděli 7. 11. dopoledne opustí svůj byt a ocitne se na ostrově, kde se nejprve oddává atmosféře, posléze se zaujme nezvyklou mileneckou dvojicí (postarší vyzývavá žena – mladíček) natolik, že ji výsledně učiní centrem záměrné (hledané) kompozice. Akt focení vyvolá nevoli a konflikt, čímž se z pozorovatele dotvářejícího viděné ve své fantazii stane účastník zneklidňujícího dramatu: upoutáním pozornosti svůdkyně („Její tělo i její tvář byly jednoznačně nepřátelské, uvědomující si, že byly ukradeny, hanebně uvězněny

v malém chemickém obrázku“ /s. 334–335/) umožní útěk sváděného mladíka a konflikt, který způsobil, vyláká z auta muže s grimasou – s grimasou „člověka bez krve, s povadlou a suchou kůží, vpadlýma očima a černými, viditelnými nosními otvory, černějšími než obočí, vlasy nebo černá kravata“ (s. 335).

Přestože zjišťujeme jistou situační analogii (ne podobnost) s filmovou ZVĚTŠENINOU, musíme zdůraznit naopak odlišnost – odlišnost přístupu fotografa-amatéra k přistižené skutečnosti a ke své roli v tajemném dramatu. Odlišnost vyplývající právě z amatérství a dále z převahy reflexe a empatie (domýšlení spatřeného) nad profesionalitou a dynamickou akcí. Pro Michela znamená fotografování „jeden z nejlepších způsobů, jak bojovat proti nicotě“, má-li v rukou aparát, cítí se povinován být ve střehu, aby se nepropásly cenné a prchavé okamžiky, jakými mohou například být „odraz slunečního paprsku na starém kameni“ nebo „vlající copy dívky, úprkem se vracející s chlebem nebo sklenicí mléka“ (s. 329) – čili jevy navýsost pomíjivé, jimž může být poskytnuta věčnost vytržením z míjejícího času. Cortázarův Michel si je současně vědom, že u fotografujícího může dojít k záměně „jeho osobního vidění světa za jiné, které mu úskočně vnucoval aparát“ (s. 329). Proto si vždy znovu obnovuje své roztěkané vidění, proto než se na ostrově odhodlá k tomu, aby sledovaný výjev zarámoval a zmáčkl spoušť, vnímá vše nejprve nefotograficky, jen tak „plyne v uplývání věcí, nehybně ubíhá s časem“ (s. 329). Současně předvídá, co by mohlo následovat, pokouší se uhodnout identitu sváděného mladíka – možná proto, aby se mu takto přiblížil, aby nefotil anonymní objekt, aby překonal fotografovo voyeurství apod. Nicméně i fotograf-amatér s uchovanou schopností plynout v uplývání věcí a pronikat za zjevné (jevové) se ocitne nakonec v pozici lovce číhajícího „na posunek, jenž bude jakýmsi zjevením, výraz, jenž bude souhrnem všeho“ (s. 333).

Nad zápletkovou, tedy syžetovou funkcí fotografie převládá v druhé části Cortázarovy povídky magická. V předmětné rovině dochází k vytvoření zvětšeniny mající velikost plakátu (80 x 60) a kontemplativnímu noření se do obrazu („Byl to onen srovnávací, melancholický úkon...“ /s. 336/), jenž pro subjekt vypravěče znamená konfrontaci vzpomínky a její zkameněliny, na níž se všechny komponenty – žena, mladíček, strom, obloha, zábradlí s kameny – sobě připodobňují právě nehybností (zvláště mraky a kameny se mísí jakoby „do jediné nerozlišitelné hmoty“ /s. 337/).

Zaujetí zvětšeninou vede pak fotografa k zaujetí takové polohy, aby se oči ztotožnily s objektivem tak, jak tomu bylo v čase, kdy snímek vznikl. Poté se střídavě soustřeďuje na tu či jinou komponentu, střídá úhly pohledu, až má pocit včlenění „do onoho odpoledne“ (u Antonioniho myslím toto „včlenění“ nastává, když ztotožnění pohledu kamery se sledem zvětšenin začne provázet ve zvukové stopě šumění větru v listí stromů). Právě tento mentální přenos prostorem a časem nejspíš způsobí oživení zvětšeniny, která svým rozměrem a polohou připomíná filmové plátno, tedy oživení její latentní dějovosti – „na špičce ostrova jakási žena hovoří s mladíčkem a nad hlavou jim strom třese několika suchými listy“ (s. 338).

Snad lze s jistou nadsázkou říci, že magická fáze Cortázarovy fotografické příhody „opakuje“ genetickou vazbu mezi fotografickým (statickým) a filmovým (kinetickým) zobrazením. Současně stvrzuje fotografovu empatickou zaujatost, díky níž bylo nejprve překonáno zmrtnění (nehybnost), aby se poté naplnila nová hypotéza o vývoji spatřeného

dramatu (to, „co se musí stát, co se muselo stát, co by se bylo stalo v tom okamžiku mezi těmi lidmi“ /s. 339/), a to s účastí muže odrážejícího se „v mladičkých očích i v slovech té ženy, v rukou té ženy, náhražkové přítomnosti té ženy“ (s. 339). Nakonec účastnost stvořitele zvětšeniny a jejího fascinovaného diváka způsobí překonání nehybnosti a bezmoci pasivně registrující čočky a překročení „na druhou stranu“, kde fotograf zasahuje podruhé do událostí tím, že strhne výkřikem pozornost „muže s bílou tvář“, „napudrovaného paňáci“ s černými otvory místo očí, umožní mladíkovi útěk a zhatí pekelné nástrahy v podobě obscénního zasvěcení. I na průběhu velmi optické vize se přitom podílí fotografický aparát, neboť Michel se v časoprostoru rozpohybované trojdimenzionální fotografické zvětšeniny ocitá s ním, a tím, jak se přibližuje a otáčí a jak se vůči němu pohybují objekty, dochází k zaostření, rozostření, mizení z rámce obrazu, zvětšení, výřezu; tedy k jakémusi fotografickému ději.

Vstup do prostoru a okamžiku zvětšeného výjevu, vstup jenž byl motivován touhou zasáhnout do průběhu fatálních událostí, jež tu byly nově pochopeny, se ukázal riskantním: muž s ďábelskými rysy („v ústech se chvěje černý jazyk“) se vrhl na vetřelce, až mu zatemnil celý obraz. Když fotograf opětovně otevřel uslzené oči, patřil už jen do čisťounkého čtyřúhelníku přišpendleného na zeď pokoje, v němž mohl sledovat proměnlivý obraz nebe – bezmračného, s pohyblivými se mraky a ptáky, deštivého. Mnohoznačný symbol, jenž vystřídal pekelné námluvy a temnotu, nechceme uhadovat za každou cenu. Zjevná je jeho katarznost a rámcovost, příslušnost k času, v němž se vypráví. Posmrtnému?

Fotograf z filmové ZVĚTŠENINY se od Cortázarova liší celou řadou aspektů a rysů. Zopakujme si, že literární postava je postavou jen minimálně dourčenou (Robert Michel, napůl Francouz a napůl Chilan, překladatel a fotograf, který měl v oblíbě jen určité denní hodiny) a hypotetizovanou hned několika způsoby: zpochybněním samotné existence jednak prohlášením sama sebe za mrtvého, jednak aktualizacemi výřezu oblohy viděné z podhledu. Dále střídáním gramatických osob („já“ – „Michel“), a konečně halucinací oživující zvětšenou fotografii a sebezpřítomněním v jejím časoprostoru.

Na filmovém plátně zaujala dominantní pozici naopak plně konkretizovaná postava mladíka typově a v řadě dílčích projevů odpovídajícího danému prostředí a době. Zálibné vyčkávání na vzácný okamžik střídá suverénní fotografická profesionalita, uplatněná v různých oborech: v oboru krajně stylizované a aranžované módní fotografie a v oboru portrétního dokumentu s uměleckou ambicí vypovídat o fyziognomické poznamenanosti životním údělem. Ve druhém případě – v případě uměleckého dokumentování bídy a stáří – není ovšem zjevné, jak si Thomas převlečený za nuzáka a takto lstí pronikající do intimní blízkosti svých modelů vlastně počíná, jak s nimi navazuje kontakt. Musíme pouze konstatovat, že jeho „hra na bídu“ je úspěšná a že je se svými výsledky spokojen. Aniž by ovšem nad fotografiemi projevil cokoli jiného než toto profesionální uspokojení.

V prostoru složitě členitého a ve filmu jen málo přehledného ateliéru se projeví velmi kontrastně při focení Verushky a ostatních manekýnek („holek“). Zatímco v prvním případě probíhá focení jako velmi kreativní akt se sexuálním podtextem, akt podmaňující si oba aktéry, k „holkám“ se fotograf chová chladně, povýšeně, až arogantně. Práce se stativem ho zjevně nebaví a v čase pauzy, kdy modelky odpočívají (na pokyn) se zavřenýma očima, ji s úlevou opouští.

V rámci ateliérové sekvence se fotografování stává jakýmsi základním – jaksi choreografickým – dějem; je o něm jednak kamerou vyprávěno (zpřítomnění fotografa), jednak podmiňuje náplň záběru, když se zobrazuje, co fotograf vidí, fotí a o co se lidské modely snaží. U Verushky má exhibice sexuální náboj (je svého druhu erotickým výrazovým tancem), skupinu více méně staticky pózujících manekýn-loutek režíruje Antonioni se zřetelnou ironií, dosahující až poloh sarkasmu tam, kde Thomas komentuje nemotornost a nepřírozenost („Řekl jsem, abyste se usmívaly. Co je to s vámi? Zapomněly jste, co je to úsměv?“¹⁷⁾). Možná bychom tu mohli zobecňovat a uvažovat o různých (z hlediska etiky) profesionálních přístupech, o různých pojetích tvůrčí role – například o parazitování umělce na neštěstí druhých, neštěstí vepsaném do vrásčitých map rukou a tváří, nebo o úkoji z manipulace modelem. Namísto toho se zaměříme opětovně – z hlediska tematizace fotografie, tedy z hlediska ZVĚTŠENINY jako filmu o fotografování – na příhodu se záhadou, v jejímž průběhu se z fotografa-voyeura a lovce stal účastník objeveného, ale nepoznaného dramatu.

Oproti ateliérové sekvenci vyznívá parková, čili plenérová, v mnohém jinak. V parku Thomas pozbývá namnoze svého suverénního image a počíná si bezmála amatérsky, když fotografuje – jen tak – holuby, když si zvesela vyskáče několik schodů a když ho zaujme atmosféra bezcílné chvíle bezlidného přírodního prostoru, právě tak jako na první pohled až rustikální milostné hrátky dívky s postarším mužem. Zatímco ale Cortázarův fotograf-amatér plyne nejprve s časem, dlouho vyčkává a představuje si možný následný erotický děj, Thomas pohotově přejde k velmi dynamické fotografické akci, která vyžaduje přeskočit plot, skrývat se v houští a za kmenem stromu, měnit pozice a úhly záběru. Pokud jde o film o fotografování, pak se tu montážně střídá a propojuje následující: akce fotografujícího Thomase (ústřední subjekt filmu objektem kamery), akce pozorované dvojice viděné kamerou převážně z pozice fotografujícího subjektu (subjektivní perspektiva I), akce fotografa z pozice pozorované a fotografované dvojice (subjektivní perspektiva II). Když je fotograf spatřen ze stejné vzdálenosti, ze které sledoval a fotil, nastává zlom: ruší se paralelita akcí a perspektiv a dochází ke střetu (tváří, pohybů), jenž vše dramatizuje a znamená vpletení fotografa-voyeura do jakéhosi – v tu chvíli jen nakousnutého – příběhu. Příběhu, jenž byl spatřen a zaznamenán jako idyla, posléze usvědčen jako kriminální drama, zůstane však nevypovězen a neřešen.

Ono zapletení se fotografa do zaznamenávaného a rekonstruovaného děje se kontinuuje a prohlubuje (na rozdíl od subjektu Cortázarovy prózy na základě naštvání a zvědavosti) ve slavné sekvenci zvětšování vybraných snímků pořízených v parku. Domníváme se, že byla promyšlena a řešena tak, aby se tu provázal sám tvůrčí akt – nejprve sledovaný detailně, pak zrychlený zkratkou a posléze opět zpomalený – s narativitou fotografického cyklu a detekcí, to jest odhalením zločinu pomocí technických prostředků.

U Antonioniho se zfilmičtění fotografie neodehraje přesunem do imaginárního významového plánu, ale jako vzájemná souhra dvou geneticky a ontologicky spjatých forem zobrazení. Film jednak zaznamenává některé fáze vznikání fotografických zvětšenin, jednak se ztotožní s narativitou cyklizované fotografie a ještě ji svými postupy (např. panoramou)

17) M. Antonioni, c. d., s. 137.

umocní, dotvoří apod., čímž vlastně dochází k znásobené naraci (zdvojené naraci) – vyprávění vyprávěného –, jejíž účín bezpochyby stvrdí každý, kdo ZVĚTŠENINU zhlédl. Přitom tento účín se nevytrácí ani opakovaným zhlédnutím. Dodejme ještě, že film dodává také rytmus, zvukové prvky a subjektivní perspektivu, která se místy zdvojuje, neboť se simuluje vnímání toho, co bylo spatřeno hledáčkem objektivu v jiném čase.

Stává se, že se nám zdroj působivosti některých filmů či filmových fragmentů nepodaří odhalit ani opakovaným diváckým zážitkem, ani tak, že si podivuhodně komponované segmenty rozebereme na jejich prvočinitele, neboť jde zejména o naplnění estetických principů rytmu, komponování a souhry (například pohybu herce a kamery). Přesto do našeho zdlouhavého probírání se ZVĚTŠENINOU zařazujeme alespoň popis filmově-fotografické rekonstrukce, která v Antonioniho podání nabývá většího významu než sama rekonstruovaná událost výsledně z filmu vymizevší.

Nejprve se technické, současně ale i tvořivé úkony zaznamenávají takřka v jednotě času, místa a děje (rituálně), s přispěním světla (srov. kontrast denního světla ateliéru a temné komory) a zvuků (ticho, tekoucí voda, klepání). Pak se technické zákroky vypustí – na stěně visí náhle nová zvětšenina nebo se zachytí fotografův návrat a umístění zvětšené fotografie. Opětovně a zkráceně nahlédne kamera do laboratoře při zvětšování detailních partií, které vyvolaly v Thomasovi zvýšený zájem a jejichž zvětšení odhalí okem nespátřené – ruku se zbraní a světelnou skvrnu ve tvaru obličeje.

Sugestivitu sekvence vedle rytmizace tvůrčího rituálu, jenž je současně rekonstrukcí s odhalovaným tajemstvím, významně podmiňuje také to, co je pro styl Antonioniho příznačné – vysoká účast subjektivního hlediska – v tomto případě zejména subjektivního hlediska postavy. Ta se prosazuje nejen profesionální zaujatostí, s níž si počíná, a projevy neklidu, zvědavosti, vzrušení (srov. zapalování cigarety, nalévání skleničky, přecházení, zírání na zvětšeniny – z odstupů, vleže, z bezprostřední blízkosti a s lupou). Největší míru subjektivity tvůrci dosahují ztotožněním pohledu kamery s fotografovým viděním a vnímáním. Toto ztotožnění pak motivuje samo zfilmičtění statických snímků a celého cyklu, zfilmičtění, které se projeví kupříkladu tak, že při pohybu Thomase směrem k fotografii se kamera přiblíží k místu, které ho zaujalo, dále těkáním od jednoho místa (pohled ženy) k jinému (prosvětlené křoví ve směru ženina pohledu), návraty k předchozím fázím, přehlédnutím všech zvětšenin, když je dořešena jejich posloupnost. První část rekonstrukce uzavírá právě sled statických snímků – zvětšenin různého formátu: ve velkém celku přitahuje mladá žena prošedivělého muže k sobě, pak se objímají a při přiblížení do polocelku (na polocelek) se ukáže, že dívka není zaujata partnerem, ale čímsi (a v tomto momentě bylo třeba se vrátit k velkému celku) v nedalekém křoví. Následuje již několikrát zmíněná zvětšenina s revolverem a tváří, na níž naváže celek dívky, která se vyvinula z objetí a gesto (ruka u úst) naznačuje, že v prostoru něco zaznamenala. Přiblížení kamery, vyprávějící spolu s fotografiemi, podtrhne rozdílnost reakcí: vzrušení dívky a nechápavý klid muže, jenž na následujícím snímku zůstává na louce osamocen, protože – jak ukáže další celek – dívka se s důrazným odmítavým gestem proti někomu vrhá. Epizodu uzavírají velké celky: prázdný palouk, zadní záběr vzdalující se dívky.

Po happeningovém intermezzu, jímž Antonioni důmyslně přivodí uvolnění postavě (dívky zazvoní, když zpocený Thomas volá Ronovi, že zabránil vraždě) i divákovi, se vyfotografovaná epizoda dramatu s kriminální zápletkou dopoví díky nejpracnější zvětšenině,

pořízené zvětšením přefoceného detailu – místa, kolem něhož prošla vzdalující se dívka. Závěrečná zvětšenina ze zvětšeniny sice naznačí přítomnost ležící postavy, která se posléze – ve scéně druhého, nočního, pobytu v parku – potvrdí na vlastní oči, aby krátce nato, jak ukáže třetí – ranní – parková sekvence beze stop zmizela, ale jen v podobě značně zabstraktnělé hry temných a světlých skvrn. Takže finální zvětšenina důkazem současně může být a nemusí. Pakliže fotografovi z jeho fotografické rekonstrukce zůstane po krádeži fotografií a filmu pouze tento důkaz ne-důkaz, jenž zločin odhaluje a současně ztahuje, pak to lze chápat jako velmi ironickou pointu a jakousi výsměšnou lekci určenou umělci, jenž zaměnil vlastní pohled za pohled zprostředkovaný objektivem, tedy čímsi ne-lidským, činícím z těch druhých pouhé objekty. Možná si režisér prostřednictvím této lekce řešil i cosi velmi osobního, problém, v jehož rámci lze objektiv fotoaparátu považovat za zástupný vůči objektivu filmové kamery.

Znicotnění významu finální zvětšeniny se jaksi potvrdí i tím, jak ji Billova žena Patricie připodobní k abstraktním (v podstatě pointilistickým) plátnům svého muže, kterých si divák může povšimnout už dříve, v rámci Thomasovy krátké návštěvy sousedního malířského ateliéru. Na tomto místě se nabízí další nové téma ZVĚTŠENINY, a to vztah fotografického a výtvarného zobrazení, jež objev technické reprodukce osvobodil od mimetické funkce a ono zrychleně dospělo k nejrůznějším typům deformací, geometrizací, abstrakcí apod. Thomasova finální – pointilistická – zvětšenina pak symbolizuje latentní ambivalenci umělecké fotografie jako takové, neboť současně plní původní reprodukční funkci, současně prokazuje stylizační možnosti, dané namnoze laboratorními postupy. Dodejme ještě, že to, co prožije Thomas se svými zvětšeninami, které mu ve hře světlých a temných skvrn odhalí vraha a oběť, napoví přítel Bill, když se mu před plátnem s náznakovou figurací (připomínající kubismus) svěří, že v oněch náznacích objevuje po čase při soustředěném pozorování předmětný význam:

Bill: Tohle je staré takových pět šest let. Když je maluju, nic mi neříkají. Samé mazanice. Ale za nějakou dobu najdu něco, co mě chytí. Jako tahleta noha. A pak to jde samo od sebe. Jako když najdeš klíč k detektivce.¹⁸⁾

* * *

ZVĚTŠENINA – film o fotografování, o objeveném a ztraceném zločinu, o Londýně šedesátých let apod. – zaujímá v celku tvorby režiséra Antonioniho jedinečné místo. Přesto má smysl hledat spojitosti a zjevnější či skrytější analogie s ostatními režisérovy filmy, pokoušet se o začlenění ZVĚTŠENINY do celku jeho díla. Třebas zaměřením se na motiv zmizení a pátrání, na prvky vnějškové dobrodružnosti a vnějšího napětí, právě tak jako na jejich využití pro postižení vnitřní události, vnitřního problému, vnitřního děje.

Máme tu na mysli filmy DOBRODRUŽSTVÍ (1959), POVOLÁNÍ: REPORTÉR (1974), PÁTRÁNÍ PO JEDNÉ ŽENĚ (1982), které bychom rádi učinili předmětem zkoumání v budoucí antoniovské studii.

18) Tamtéž, s. 138.

doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc. (1947)

Vystudovala na FF UK v Praze obor český jazyk a literatura a dále dějiny a teorii filmu. Od roku 1976 pracovala v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV (v oddělení teorie literatury), v současné době působí na katedře české literatury FF UK a od roku 1990 přednáší dějiny světové literatury na FAMU. Řadu let se zabývá vztahem literatury a filmu. Podílela se na kolektivních publikacích věnovaných teoretickým aspektům literatury 20. století; knižně mj. publikovala: *Literatura ve filmu* (1990), *Od Oidipa k Francouzově milence* (2001).

(Adresa: Filosofická fakulta UK, katedra české literatury,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Zvětšenina
(Blowup)

Bridge Films (1966)

Režie: Michelangelo Antonioni. **Námět:** Julio Cortázar. **Scénář:** Michelangelo Antonioni. **Kamera:** Carlo Di Palma. **Střih:** Frank Clarke. **Hudba:** Herbie Hancock. **Výprava:** Assheton Gorton. **Kostýmy:** Jocelyn Rickards. **Produkce:** Carlo Ponti.

Hrají: Vanessa Redgrave (Jane), Sarah Miles (Patricia), David Hemmings (Thomas), John Castle (Bill), Jane Birkin (blondýna), Gillian Hills (bruneta), Peter Bowles (Ron), Veruschka von Lehndorff (Verushka) ad.

Další citované filmy:

Červená pustina (Il deserto rosso; M. Antonioni, 1964), *Dobrodružství* (L'avventura; M. Antonioni, 1959), *Noc* (La notte; M. Antonioni, 1960), *Pátrání po jedné ženě* (Identificazione di un donna; M. Antonioni, 1982), *Povolání: reportér* (Professione: Reporter; M. Antonioni, 1974), *Zatmění* (L'eclisse; M. Antonioni, 1961).

SUMMARY

TWO STORIES WITH A "BLOWUP"

*Cortázar's Short Story as the Literary Impulse
for Antonioni's Film*

Marie Mravcová

The starting point for a study of Antonioni's *BLOWUP* is a comparison with a story by Julio Cortázar, *Las babas del diablo* (see the collection *Změna osvětlení*, Odeon 1990), a comparison of two very different incidents involving photography and enlargement; or in other words the photographic incidents of an amateur and a professional. The earlier, literary incident is located in Paris and makes use of a complicated structure (there are real, imaginary and metaphysical layers) while the later work, cinematic and anti-literary, uses a plot based on the discovery of a crime, and uses symbolism to depict the reality and atmosphere of London in the nineteen-sixties. A comparison of the short story with the film confirms a fundamental difference, but also reveals other aspects that were of crucial importance in shaping the film story – especially where an examination of enlargements first reveals to the photographer that what he saw and reproduced with his camera (a couple kissing in a park) was only a misinterpreted semblance. We continue with the detective genre in Antonioni's film so that we can subsequently appraise the way in which that genre has been simultaneously satisfied and devalued, and what the film-maker's intentions were when he allowed the crime to vanish from his narrative, yet at the same time it had a deep impact on the fashion photographer, who with his dynamism, cynicism and sexual freedom represents a typical hero of his time. We were also interested in the very conception of photographic depiction in Cortázar and Antonioni's work, which the photographer tries to use (and uses) in a number of disciplines. In our analysis of the film *BLOWUP* we then consider the use of the photographic narrative within the film narrative, where the first narrative (the process of developing and enlarging) contributes to the subject matter of the film. For that contribution to be more evident we try to reconstruct the famous enlargement sequence, in which the creative act, rendered with ritual thoroughness, results in a photographic cycle that reveals the crime. As has already been said, in the artistic (i.e. non-genre) narrative that detection is not culminated, and it moves aside for reflection.

Translated by Linda Paukertová