

Články

VISCONTI A PROUST

Petr Málek

Prolog

*Myšlenka na smrt se ve mně s konečnou platností
zahníždila jako láska.*

Marcel Proust

V jedné z posledních scén RODINNÉHO PORTRÉTU, možná že Viscontiho nejosobnějšího a nejintimnějšího díla, nesoucího i jisté autobiografické rysy, které jinak v jeho tvorbě nalezneme zřídka, vypráví starý profesor, že na jeho nočním stolku leží kniha jednoho spisovatele, k níž se musí znovu a znovu vracet: „Líčí příběh nájemníka, který se po kradmu přistěhuje do bytu nad ním. Spisovatel slyší jeho kroky, jeho pohyby. Pak zmizí a dlouhou dobu ho není slyšet. Ale zase se vrátí. Jeho odchody jsou postupně řidší, jeho přítomnost trvalejší. Je to smrt.“ Je to vědomí, že dospěl ke konci života, který je mu ohlašován jedním z klamných přestrojení smrti. V samotném závěru filmu vidíme již těžce nemocného profesora, který leží na lůžku, s rozevřenou knihou před sebou. Zbývá již jen několik oprostěných gest člověka odevzdaného samotě umírání: do prázdna se naprahující ruce, poslední slzy hořkosti. A nakonec vzhledne profesor ke stropu, odkud je slyšet zvuk pravidelných, zvolna odměřovaných, ale čím dál silnějších kroků. Kroků neodbytného nájemníka... Profesor umírá tak, jak žil: osamocen ve svém paláci, obklopen vzácnými obrazy, knihami, uměleckými artefakty a milovanou hudbou, uzavřen v umělem krystalu času, ve vzpomínce na ztracenou minulost...

Smrt, pracující čas, nemoc, neodvratitelný fyzický rozklad patří ke klíčovým tématům Viscontiho pozdní tvorby, v níž své nepřehlédnutelné stopy zanechala i režisérova fascinace dekadencí, jež v souvislosti s Viscontim vyvolává především představu úpadku, fyzické a mravní zkázy jedince i určité sociální skupiny, zániku jisté kultury. Kdybychom hledali slova, jimiž by se dal popsat svět Viscontiho pozdních filmů, napadaly by nás nejprve nejspíše tytéž výrazy, k nimž se už v 18. století uchýlil Montesquieu, když chtěl ve svých *Úvahách o příčinách velikosti a úpadku Římanů* (1734) navodit představu toho, co znamená dekadence: *corrompre* (zkazit), *corruption* (zkáza, zkaženost), *dégénérer* (chátrat, zvrhat se, upadat), *luxé* (přepych), *mollesse* (změkčilost, ochablost), *volupté* (rozkošnictví, požitkářství)...¹⁾

1) Srov. Roger B a u e r, Dekadence – historie jednoho pojmu. *Kritický sborník* 12, 1992, č. 4, s. 17.

Viscontiho dekadence je však zároveň projevem i prostředkem radikálního uměleckého experimentu, v němž melancholická reflexe úpadku, chorobnosti, pokleslosti i zkaženosti jde ruku v ruce s rafinovaností významu a výrazu, architekturou návratů, variací, valérů a nuancí, znejistující ironickou distancí. Visconti sám se tomuto spojení s dekadencí nijak nebránil: „Označují mě často za dekadenta. Mám o dekadenci vlastní mínění, spíše pozitivní. Jsem vrostlý do určitého typu kultury dekadence, podobně jako Thomas Mann. Mann byl dekadentem německé kultury, já kultury italské.“²⁾ Dekadence Viscontimu (bez ohledu na nějaké kulturněhistorické nuance) metonymicky reprezentovala epochu *fin de siècle* s její kulturou, k níž počítal především Thomase Manna, Marcela Prousta, Gustava Mahlera, Roberta Musila a Gabriela D'Annunzia. Právě v jejich tvorbě nalézal ony „dekadentní“ obrazy, vyvolávající představu smutného a současně krásného západu slunce. Mluví-li Visconti o dekadenci, nemá však na mysli pouze určitý kulturní jev, umělecký proud konce 19. století, či historicky podmíněný životní pocit, styl a způsob existence. Intuitivně se též vrací k původnímu, metaforickému významu pojmu dekadence, evokujícímu západ, sklonek slunce – a posléze i nádheru takového západu.³⁾ Viscontiho Benátky ve SMRTI V BENÁTKÁCH, to nejsou jen obrazy rozkládajícího se emblematického města evropské dekadence, jak je zachytil Thomas Mann nebo D'Annunzio (v románu *Oheň*). Jsou to i Benátky s jejich zvláštním světlem, pláž Lido s hrajícími si dětmi, jež bedlivě sledují guvernanky i elegantní a milující matka Carla, obrazy ožívající ve Viscontiho vzpomínce na šťastné prázdniny strávené s matkou a babičkou v Benátkách v roce 1912, tedy pouhý rok poté, co v městě pobýval Thomas Mann. Stačilo málo a mohli se setkat na pláži či v hotelu, v němž byli ubytováni. V Grand Hôtelu des Bains, který v tom čase dýchal toutéž jemnou, vybranou elegancí jako Proustův hotel v Balbecu, kam Visconti chtěl situovat začátek zamýšleného přepisu *Hledání ztraceného času*. Proto dekadence filmů Viscontiho „stáří“ není jen kritickou reflexí jedné epochy, jejíž vnější nádhera a vybraná kultura již nemůže zakrýt vlastní upadání, chátrání, rozklad a zkázu, ale je i ohlédnutím plným melancholie a nostalgie, loučením a ohlédnutím za zmizelým časem, jež nese také pečeť osobní vzpomínky, jíž prostupuje ona *elegická idea štěstí*, jak to v souvislosti s Proustem pojmenoval Walter Benjamin.⁴⁾

A tak náhoda, že epilogem Viscontiho tvorby se stal NEVINNÝ, adaptace stejnojmenného románu nejvýznamnějšího autora italské dekadence Gabriela D'Annunzia, získává v kontextu režisérova díla platnost téměř symbolickou. V úvodní, titulkové sekvenci tohoto filmu vidíme nejprve staré vydání knihy, na jejíž obálce můžeme přečíst titul i jméno autora. Pak ruce starého muže (patří Viscontimu) knihu otevírají a pomalu obracejí stránku za stránkou. Způsob, jímž Visconti D'Annunziovým románem listuje (jako by obracel listy starého rodinného alba), sugeruje počátek vzpomínání; jako by vědomí blížící se smrti mělo znovu a tentokrát naposled uvést do chodu práci paměti: obraz světa kdysi žitého, který zemřel, vyvstává tak v paměti jako výsledek dodatečné rekonstrukce něčeho již nepřítomného, minulého, ztraceného... Jsou-li filmy Viscontiho stáří pozna-

2) Cit. dle Laurence S c h i f a n o, *Luchino Visconti. Fürst des Films*. Gernsbach: Casimir Katz Verlag 1988, s. 21.

3) Srov. R. B a u e r, c. d.

4) Walter B e n j a m i n, Zum Bilde Proust. In: T ý ž, *Gesammelte Schriften II, I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, s. 313.

menány tušením budoucí smrti i „dekadentním“ vědomím rozkladu, který již nastal, jsou stejnou měrou uměním paměti jako práce rekonstrukční: minulé leží v troskách a režisér jako očitý svědek zapomenutého a zničeného řádu nyní tento řád restituuje. „Je to smrt, která práci paměti uvádí do chodu, vlastně ji teprve umožňuje,“ formuluje Renate Lachmannová onu zdánlivě paradoxní spolupřítomnost práce paměti se smrtí: „Kultura proti smrti, kterou ovšem v sobě zahrnuje.“⁵⁾ Vstupní obraz NEVINNÉHO je v kontextu Viscontiho tvorby emblematický i v tom, jak tematizuje literaturu jako umění paměti, jak „říká“, že právě literatura jako mnemonické umění *par excellence* (kultuře zakládá její paměť, je děním paměti) rozvrhuje prostor kulturní, materializované paměti, který sestává z textů, které mohou být přepsány: přepisování je aktem paměti a zároveň novou interpretací (knižní) kultury.⁶⁾

Jméno autora i název knihy v úvodním obraze NEVINNÉHO jsou docela dobře čitelné a není pochyb o tom, že vzápětí vstoupíme do světa Tullia Hermilla, posledního z dlouhé řady viscontiovských dekadentních hrdinů. Ale představme si, připusťme na okamžik nepravděpodobnou možnost, že Visconti, obraceje stránky D'Annunziova románu, mohl myslet na úplně jinou knihu, tu, jejíž stopy jsou tak zřetelné ve způsobu, jakým režisér inscenoval jednu z prvních scén filmu, odehrávající se v šlechtickém salonu, kde se koná soukromý koncert. Naposledy Visconti rekonstruoval mondénní svět aristokratické společnosti jako vzpomínku na svět, ve kterém sám vyrůstal, ještě jednou „oživil“ proustovský svět salonů kolem Guermantů nebo Verdurinů, jež jeho imaginace přizdobila tolikerým kouzlem, aniž by přitom skryla pravdu rozkladu a zániku, k němuž je tento svět odsouzen. Visconti mnohokrát vzpomínal na svůj iniciační „proustovský“ zážitek z roku 1922, kdy zastihl svého otce hluboce zabraného do četby románu, jenž mu byl zaslán z Paříže. Tehdy sedmnáctiletý Luchino byl tímto výjevem tak bezvýhradného zájmu doslova uhranut a jeho zmatení ještě zesílilo, když mu otec, který se přeci jen na okamžik z četby vytrhl, prozradil, jaký nesmírný smutek zažívá po každé přečtené stránce z toho, že jednou tento mimořádný román skončí.⁷⁾ Tou knihou byl *Svět Swannových* a také mladý Visconti tehdy propadl okouzlení Proustovým dílem, jež ho pak provázelo celý život, jež opakovaně četl a o jehož zfilmování marně usiloval.

K uskutečnění svého snu byl Visconti nejbližší v roce 1971, kdy se mu podařilo přesvědčit Nicole Stéphanie, francouzskou producentku a držitelku autorských práv na zfilmování Proustova *Hledání ztraceného času*, že on je tím pravým, kdo by měl tak náročný projekt realizovat (a nikoli René Clément, o němž producentka původně uvažovala). Visconti společně se svou věrnou spolupracovnicí Suso Cecchi D'Amico napsal scénář, týdny strávil v Paříži a Normandii vyhledáváním vhodných exteriérů, konkrétní obrysy už dostávalo i obsazení jednotlivých rolí.⁸⁾ Když se však konečný rozpočet ukázal být pří-

5) Renate L a c h m a n n, Mnemotechnika a simulakrum. In: T á ž, *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 15.

6) Srov. tamtéž, s. 37.

7) Srov. L. S c h i f a n o, c. d., s. 111.

8) Zamýšlené obsazení bylo vskutku velkolepé: v hlavní roli Marcela a vypravěče měl vystoupit Alain Delon, v roli Morela Helmut Berger, v roli Charluse viděl Visconti Marlona Branda (nebo Laurence Oliviera), Silvanu Manganovou si představoval jako Orianu de Guermantes, Simone Signoretovou (nebo Annie Girardotovou) jako paní Verdurinovou...

liš vysokým a producentka požádala Viscontiho, aby natáčení odložil o čtyři měsíce, než sežene potřebné finance, netrpělivý Visconti chtěl delší odklad, aby se mohl pustit do svého jiného, dlouho připravovaného projektu, jímž byl LUDWIG. Následovala řada nedorozumění, neboť producentka se cítila podvedena, Viscontiho dokonce žalovala a z trucu požádala Harolda Pintera o nový scénář, jehož realizaci pak nabídla Josephu Losey-mu. Z nejrůznějších důvodů, z nichž vedle osobních konfliktů zásadní roli znovu sehrála finanční náročnost celého projektu, nakonec i z těchto plánů sešlo, ale v té době nemocný Visconti do celé záležitosti již nemohl zasáhnout. A tak jediné literární scénář nám podává přibližnou představu o tom, jak by Visconti k Proustovu dílu přistupoval.⁹⁾

Visconti chtěl, jak se o tom sám vyjádřil, přečíst Prousta, jako by to byl Balzac, to znamená, podat co nejpravdivější obraz rozkladu francouzské aristokratické společnosti před první světovou válkou. Scenáristická podoba zamýšleného filmu naznačuje, že Visconti od počátku vědomě rezignoval na možnost transponovat do filmové řeči jak mnoho-vrstevnou strukturu Proustova románového cyklu, tak jeho vyprávěcí metodu, jejímž nejprůzračnějším rysem je způsob, jakým vypravěč subjektivně zachází s časovým sledem svých prožitků, kdy vzpomínky nejsou řazeny v chronologickém sledu, ale tak, jak se vynořují ve vypravěčově vědomí. Oproti narativní struktuře, jež se v Proustově *Hledání* různě klikatí, odbočuje k vedlejším tématům, aby se v reflexivních a úvahových partiích vytrvale vracela k tématům určujícím filosofii románu (téma času, paměti, plynulé proměnlivosti), soustředil Visconti bohatý románový materiál, opírající se výlučně o díl druhý (*Ve stínu kvetoucích dívek*) a čtvrtý (*Sodoma a Gomora*), do dvou dějových linií, organizujících celek filmu. Jsou to linie milostné: láska Marcela k Albertině a homosexuální vztahy barona Charluse, především pak jeho vztah k Morelovi. Na rozdíl od románu, v němž nepřetržitě a vytrvale zní hlas (homo)diegetického vypravěče, zvolil Visconti klasičtější objektivní naraci, kdy jen na několika místech užitý hlas mimo obraz sugeruje, že ve vyprávěném světě existuje jakýsi svědek, z jehož subjektivního hlediska a z časového odstupu představované události vnímáme. Bylo by samozřejmě legitimní se už nad scénáristickou podobou ptát, do jaké míry a zda vůbec by bylo možné o zamýšleném filmu uvažovat jako o adaptaci, rezignoval-li Visconti na to, co se zdá být pro Proustovo dílo nejprůzračnější, totiž na celý ten proces vzpomínání, specifický způsob vyvolávání minulosti. (Z tohoto hlediska se Loseyho projekt na základě Pinterova scénáře, jehož koncept předpokládal narativní strukturu sledující románové asociativní křížení nejrůznějších rovin a jejich osvětlování z různých časových hledisek, zdál být některým filmovým kritikům Proustovu románu času mnohem blíže.)

Domnívám se však, že mezi Proustovým románovým cyklem a Viscontiho pozdní tvorbou existuje jakási hlubší spřízněnost, již nelze omezit pouze na nerealizovaný scénář, který Prousta tak „tvořivě zrazoval“. Nejpozději od GEPÁRDA v jeho filmech nepochybně vládne proustovský „řád upadání a univerzální smrti“, jež Gilles Deleuze sugestivně evokoval takto: „Prochází se tu smrt, je cítit „něco hrozného“, dojem posledního konce, konečné katastrofy vznášející se nad padlým světem, kterému vládne zapomnění, který je rozežírán časem.“¹⁰⁾ Visconti v Proustových stopách „vůbec nepojímá změnu jako berg-

9) Luchino Visconti – Suso Cecchi D'Amico, *A la recherche du temps perdu*. Edition Persona 1984.

10) Gilles Deleuze, *Proust a znaky*. Praha: Herrmann & synové 1999, s. 177.

sonovské trvání, ale jako odpadávání, jako běh k hrobu“.¹¹⁾ Scénář *Hledání* končí výbuchem první světové války, kdy se Marcelův svět, svět včerejška (jak by řekl Stefan Zweig) rozpadá v trosky. Svět, s nímž se svým původem, kulturou, mentalitou cítil svázán i Visconti. V závěrečných partiích románu Proust ukazuje, jak hluboce změnila společnost Dreyfusova aféra, potom válka, ale především samotný Čas; Proust – slovy Deleuze – „chápe, že svět, který on sám znal a miloval, byl sám upadáním, změnou, znakem a účinkem Ztraceného času“.¹²⁾ Zde spatřuji klíč nejen k zamýšlené adaptaci *Hledání*, ale i východisko, odkud se lze vydat po stopách, jež takto (zdůrazňuji, že subjektivně) přečtené Proustovo dílo zanechalo ve Viscontiho pozdní tvorbě.

Tuto stopu, jež je stejnou měrou proustovská jako dekadentní, budeme přitom záměrně sledovat a analyzovat na příkladě dvou filmů, jejichž spojení s Proustem a dekadencí – na rozdíl od SMRTI V BENÁTKÁCH, LUDWIGA či NEVINNÉHO – není tak evidentní a samozřejmé a může na první pohled působit překvapivě. Předmětem našich úvah bude GEPARD a HVĚZDY VELKÉHO VOZU.

Gepard aneb rozkládající se krystaly času

*Existují znaky, které nás nutí myslet ztracený čas,
to jest přechod času, zničení toho, co bylo, upadání bytostí.*

Gilles Deleuze

První výrazný otisk proustovský řád upadání a univerzální smrti zanechal nepochybně v GEPARDOVI, Viscontiho pietní, a přeci velmi osobní adaptaci stejnojmenného románu Giuseppe Tomasi di Lampedusy. Visconti přejal nejen fabuli, postavy, celé dialogy i stavbu scén této historické fresky, ale především se mohl vnitřně ztotožnit s dvojí perspektivou, z níž Tomasi di Lampedusa vypráví příběh zrazené garibaldiovské revoluce z roku 1860. Na straně jedné z historického odstupu podává společensko-kritický portrét italského „transformismu“, kdy se „něco musí změnit, aby všechno zůstalo při starém“, na straně druhé di Lampedusa líčí zánik starého světa s nostalgií příslušníka sicilské rodové šlechty. Odtud onen „tón aristokratické a skeptické melancholie“, o němž ve své kritice psal Gustaw Herling-Grudziński, který román přečetl především jako „kroniku odvěkého sicilského rozkladu a fascinace smrtí“:

Smrt, sicilská posedlost smrtí pod nelítostným sluncem Satana je **historickým a společenským** námětem *Geparda*. A sicilská posedlost nevyhnutelným rozkladem. I když kníže Tomasi di Lampedusa popisuje krásnou mladou Angelice, nemůže přemoci pokušení, aby její tvář hned nato nespátl ve své fantazii, až stárí a smrt přijdou, aby vykonaly své dílo. Není dne, aby don Fabrizio nemyslel na konec všeho, na vytoužený odpočinek. Smrt a rozklad jsou všude – ve zdech, předmětech, přírodě a lidech, v lásce, tělesné rozkoši i zábavě.¹³⁾

11) Tamtéž.

12) Tamtéž, s. 28.

13) Gustaw Herling-Grudziński, Gepard. In: Týž, *Hodina stínů*. Praha: Torst 1999, s. 193.

Když Herling-Grudziński hledá možné literární vzory, spatřuje v di Lampedusovi věrného a pilného čtenáře Stendhala, Flauberta a především Prousta: „V básnických částech se di Lampedusa projevuje jako spisovatel, který dlouho a trpělivě okoukával tajemství asociálních řetězků tvůrce *Hledání ztraceného času*.“¹⁴⁾ A na jiném místě píše doslova o „nádherné proustovské scéně smrti starého knížete v Palermu“.¹⁵⁾

Herling-Grudziński v Lampedusově románu přesně postihl právě to, co muselo oslovit i Viscontiho: náladu aristokratické melancholie, nesenou vědomím nezadržitelného úpadku a smrti, vědomím, které je ve stejné míře klasicky sicilské jako i proustovské.¹⁶⁾ Oba tyto světy, svět přepychu, elegance a vybrané kultury šlechtických interiérů, a lhostejné, sluncem spalované země, se prostupují již v úvodní titulkové sekvenci, kterou otevírá pomalá jízda kamery panoramující rozlehlou zahradu, na horizontu sevřenou holými, vyprahlými skalami. Následují záběry soch, jež lemují cestu vedoucí k paláci „jako překrásná nemá zjevení“, jejichž hádankovité výrazy prozrazují jediné tajemství, do kamene vepsané tajemství ztraceného, pracujícího času. Kamera se pomalou jízdou blíží k paláci, jakoby přitahována hlasy, jež odkudsi z jeho nitra a snad z hloubi minulých časů odříkávají růženec, a jen na okamžik se zastaví u jednoho z oken, v němž se pod poryvy větru zdvíhá záclona. Tak křehká je hranice mezi světem, kde dosud vládne zdánlivě nezpochybnitelný řád každodenní modlitby, a vnějším světem, odkud stále silněji doléhají hlasy chaosu. „Nunc et in hora mortis nostrae. Amen!“ (Nyní a v hodinu smrti naší) ukončí rázně kníže Salina modlitbu, když už nehodlá tolerovat rostoucí zmatek a hluk za dveřmi salónu. Sluha přináší zprávu o vylovení Garibaldiho vojsk a současně oznamuje, že v zahradě paláce byla nalezena mrtvola mladého vojáka, jehož opuštěná a nechutná smrt („Tyhle potvory nepřestanou smrdět ani po smrti,“ komentuje nález jeden ze sluhů) je jen prvním z explicitních znamení úpadku a rozkladu, jehož nebude ušetřen ani svět starobylé aristokracie.

Atmosféra odvěkého sicilského rozkladu má ve filmu svůj ekvivalent v obrazech sluncem spalované země, oné neutěšené a iracionální vyprahlosti vlnící se do nekonečna, v níž – jak píše Lampedusa – „mysl nemůže zachytit hlavní linie, koncipované ve vterinovém deliriu stvoření; jako kdyby moře najednou zkamenělo ve chvíli, kdy obrat větru vyvolává šílenství vln“.¹⁷⁾ Nevykoupitelná země, Viscontim představená v obrazech pusté krajiny – jako například v sekvenci cesty do Donnafugaty –, v nichž dominuje inten-

14) Tamtéž, s. 190.

15) Tamtéž, s. 189.

16) Visconti sám, jakkoli zdůrazňoval svou snahu o maximální věrnost předloze, přiznával, že měl při adaptaci Lampedusova románu na mysli dva další autory: Giovanniho Vergu (jeho nejznámější román *Mala-vogliové* (někdy také *Dům u mišpule*), baladický obraz ze života sicilských rybářů, mu byl předlohou k filmu *ZEMĚ SE CHVĚJE*) a Marcela Prousta: „Kdyby někdo tvrdil, že se u Lampedusy setkávají hlediska sociálního života a lidské existence, která jsou charakteristická pro Vergův verismus a Proustovu paměť, souhlasil bych s ním. Inspirován tímto tušením, četl jsem román snad stokrát a pak natočil film. Snažil jsem se upřímně o to, aby Angelika a Tancredi ve scéně bálu v paláci Ponteleone probudili vzpomínky na Odettu a Swanna, a aby způsob, jakým Don Calogero Sedara jedná v noci lidového referenda s venkovany, připomněl Dona Gesualda (postava z Vergova románu, pozn. P. M.). Cit. dle Sara M a m o n e, Il Gattopardo. Von Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1958) zu Luchino Visconti (1963) oder über die Unmöglichkeit der Werktreue. In: Franz-Josef A l b e r s m e i e r – Volker R o l f f (eds.), *Literaturverfil-mungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, s. 468–469.

17) Giuseppe Tomasi di L a m p e d u s a, *Gepard*. Praha: Odeon 1968, s. 85.

živní žlutá a oranžová, nebo ve fragmentech rozpadajících se měst (Palermo, Donnafugata), to je pravá Sicílie. Když po plebiscitu přijede ke knížeti Salinovi piemontský šlechtic Chevalley di Monterzuolo, aby mu jménem turinské vlády nabídl místo senátora, don Fabrizio odmítá a podává v obsáhlém monologu svůj výklad „děsivé ostrovnosti ducha“, zformované násilnictvím krajiny, „která nezná střední cestu mezi necudnou měkkostí a prokletou vyprahlostí“, krutostí podnebí i tíhou minulosti:

Spánek, milý Chevalleyi, spánek chtějí Sicilané a odjakživa nenávidějí toho, kdo je chce probudit, i když jen proto, aby jim přinesl ty nejkrásnější dary. [...] Všecky sicilské projevy jsou snové projevy, i ty nejnásilnější. Naše smyslnost je touha po zapomnění, naše výstřely z pušek a rány nožem touha po smrti. Touha po rozkošnické nehybnosti, to je zase po smrti – to je naše lenost, naše šerbety z citrónových a pomerančových slupek nebo ze skořice. Naše meditace mají podobu nicoty, která by chtěla rozluštit hádanku nirvány.¹⁸⁾

Když druhý den ráno kníže doprovází Chevalleyho k dostavníku ještě do šera pohrouženými uličkami právě se probouzející Donnafugaty, během okamžiku jim před očima přeběhne divadlo té nejhlubší bídy a nízkosti, přijímané s odevzdanou lhostejností; jsou vystaveni obrazům neodvratného rozkladu, vepsaného do oprýskaných, „malomocných“ zdí, před kterými se kupí hromady odpadků, mezi nimiž pobíhají psi a posedávají zubožené ženy obklopené nemocnými dětmi. Po rozloučení s Chevalleyem následuje krátká panorama otevřené, urputným náporům slunce vystavené krajiny s pracujícími venkovany. Obraz surové, násilnické krajiny, s níž musí Sicilané podstupovat každodenní, předem ztracený zápas o živobytí, je ve zvukové stopě doprovázen valčíkem, který nás vzápětí přenáší do paláce Ponteleone, v němž se koná ples. Visconti montáží a prostřednictvím hudebního „přesahu“ znovu tematizuje kontrast dvou světů, jež oba jsou však vydány napospas postupujícímu rozkladu a smrti. Závěrečná, plesová sekvence odkazuje k Proustovi nejen svou velkorysou délkou a pomalým tempem vyprávění, ale především způsobem, jakým v ní Visconti hluboce kontempluje ideu smrti.¹⁹⁾

Právě v souvislosti s GEPARDEM se zmiňuje Deleuze, že zde Visconti poprvé dosáhl mistrovství v tom, jak rozlišit a současně usouvztažnit všechny čtyři klíčové složky „*krystalu v procesu rozkladu*“, obrazu-pojmu, jímž se Deleuze pokusil uchopit a popsat základní prvky Viscontiho díla: krystalické obrazy aristokratického světa, jeho rozklad a rozpad, dějiny, které tento úpadek zdvojují, urychlují i vysvětlují, a konečně čtvrtá a (protože

18) Tamtéž, s. 141. Jen s nepatrnými odchylkami od předlohy zazní citovaný monolog knížete také ve filmu.

19) Ale nejde samozřejmě jen o délku samotnou, ale především o proporce ve struktuře celého díla: jestliže v románové předloze Tomasa di Lampedusy je scéně plesu věnována jedna kapitola, a tedy zhruba jedna desetina knihy, ve Viscontiho filmu plesová sekvence trvá 46 minut z celkových 185, to znamená celou čtvrtinu (kompletní verze) filmu. Podobně je tomu u Prousta, u něhož Genette vypočítává: „*Svět Guermantových*: 750 stránek pro dva a půl roku. Musíme však uvážit, že v rámci této sekvence tempo vyprávění velmi kolísá, poněvadž na 110 stránkách je líčena recepce u paní de Villeparisis, jež mohla trvat dvě nebo tři hodiny; na 150 stránkách hostina u kněžny de Guermantes, trvající takřka stejnou dobu; a na 100 stránkách soirée u vévodkyně: jinými slovy, takřka polovinu sekvence zabírá ani ne deset hodin společenských recepcí.“ Gérard Genette, *Die Erzählung*. München: Fink 1994, s. 65.

jednotu a cirkulaci předchozích zajišťující) také nejdůležitější složka: představa nebo ještě lépe odhalení, že „něco přichází příliš pozdě“. ²⁰⁾ Deleuze zdůrazňuje, že toto „příliš-pozdě“ není nějaký nedostatek nebo nehoda, která se udála v čase, ale že je to jedna z dimenzí samotného času. Proto tak trýznivé a mučivé Viscontiho „příliš-pozdě“ je stejně tak naléhavé jako Poeovo „Nevermore“ a má jistě mnoho společného se „ztraceným časem“ Marcela Prousta. ²¹⁾ V GEPARDOVI (a možná v celém Viscontiho díle) dosahuje krystalický obraz světa aristokracie svého vrcholu v již zmíněné plesové scéně, jež je dokonale rytmičtější (obrazově, choreograficky, hudebně) přehlídkou *mondénních značek*, formálně dokonalých, ale povrchních, vyprázdňených, příkladně prázdných. Jsou prázdné, ale díky své prázdnotě, jak říká Deleuze ve své proustovské studii, „získávají obřadní dokonalost formalismu, s nímž se nelze setkat jinde“. ²²⁾ Právě díky své prázdnotě prozrazují mondénní znaky něco pomíjivého, především ony jsou znaky času, který ztrácíme, znaky ztraceného času, neboť „mondénnost je v každém okamžiku změnou a úpadkem“. ²³⁾ V paláci Ponteleone vládne formální konverzace, oslňující róby, elegantní hudba a především tanec jako metafora sociálního řádu, založeného na poddání se vládnoucímu (odosobněnému, strojovému) rytmu, na přijetí jistých společenských pravidel, na společně sdílené iluzi a lži. V rytmu mazurky a valčíku jako by se měl znovu převyprávět příběh svatební smlouvy mezi Tancredim a Angelikou s jejími – zatím jen tušenými – sociálními i morálními důsledky, od přijetí kompromisu k vnitřní korupci a nevyhnutelnému úpadku.

V jedné z úvodních scén plesové sekvence sleduje kníže Salina se shovívavým úsměvem mladinké skotačící a vrískající šlechtičny, když tu jej přepadne nečekaný pocit slabosti. Překvapený Fabrizio se obrátí k zrcadlu a krátce se na sebe zadívá, ale obraz, který mu zrcadlo vrací, tone ve stínu, je zakalený. Je to jen okamžik, který netrvá o mnoho déle než ono rozpačité gesto, kdy se ruka, již chtěl slabostí zaskočený Fabrizio nejspíše přiložit k čelu, zastaví uprostřed své dráhy a ustrne tak v gestu, jímž jako by se kníže loučil se svým vlastním obrazem v zrcadle, dával poslední sbohem nejen sám sobě, ale i světu, který ztělesňuje. A pohled, který znovu věnuje rozpustile se bavícím mladým šlechtičnám, náhle plný hlubokého smutku a melancholie, je natolik výmluvný, že následující slovní komentář (jímž se obrací k náhodnému kolemjdoucímu) o škodlivosti sňatků blízkých bratránků a sestřenek vedoucích k postupné degeneraci jen explikuje to, co už prozradil Salinův pohled: krystalický obraz aristokratického světa, dosud okouzleného svou vlastní dokonalostí, je už zasažen vnitřním rozkladem, zakaluje se, zatemňuje. ²⁴⁾ Od tohoto okamžiku se identifikujeme s ozvláštněným, zcizujícím pohledem knížete, pohledem vědoucím a zbaveným iluzí, protože pohledem odjinud (jakoby z hloubi onoho zrcadla). Je příznačné, že Visconti, který jinak v celé plesové sekvenci využívá záběry s hloubkou prostoru, komponuje tuto scénu ze záběrů, kdy Fabrizio, obrácený čelem k zaplněnému sálu, je snímán na pozadí stěny, což sugeruje jeho izolaci, že je skutečně mimo, vyloučen z trojdimenzionálního sociálního prostoru. Jediná hloubka, která

20) Gilles Deleuze, *Film 2. Obraz-čas*. Praha: NFA 2006, s. 114–116.

21) Tamtéž, s. 116–117.

22) G. Deleuze, *Proust a znaky*, c. d., s. 15.

23) Tamtéž, s. 27.

24) „Je to zanikající minulost, která však žije dál v umělém krystalu...“; G. Deleuze, *Film 2*, s. 115.



Konstruktivním principem scény v knihovně Dona Diega, v níž knížete Salinu upoutá reprodukce obrazu Smrt spravedlivého od Jeana Baptista Greuze, je princip „textu uvnitř textu“, jež Francouzi nazvali la construction en abîme, doslova konstrukce ve formě propasti, což případně vystihuje situaci knížete, před nímž se na Greuzově obrazu doslova jako propast otevírá výjev jeho vlastního umírání, do něhož se vepisuje – slovy Deleuze – proustovský „řád upadání a univerzální smrti“, krystalový obraz aristokratického světa v jeho rozkladu a rozpadu. Foto archiv

se před ním otevírá, je ona hloubka pohledu do zrcadla, v němž zahlédá rozklad světa, k němuž náležel, i úpadek vlastního těla.

Tento pohled do zrcadla však plní i důležitou funkci kompoziční, neboť v rámci plesové sekvence funguje jako signál, interpunkční znaménko, jímž se otevírá cesta Fabriziova vnitřního poznání, na jejímž konci (těsně před odchodem z plesu) je druhý pohled do zrcadla, v němž už prvotní překvapení z úbytku fyzických sil a úpadku vlastního těla vystřídá smíření, leč smíření plné hořkého smutku a melancholie. „Paradigmatem melancholika je kníže“, jak to výstižně formuloval Walter Benjamin. A dodává: „O křehkosti lidského tvora nepoučuje nic tak drasticky než skutečnost, že melancholii podléhá sám vladař.“²⁵⁾ Přestože byl Burt Lancaster, herecký představitel Dona Fabrizia, váhajícímu a pochybujícímu Viscontimu vnucen společností Twentieth-Century Fox (jeho první dvě volby byl Marlon Brando a Sir Laurence Olivier), tělesná plasticita tohoto bývalého ar-

25) Walter Benjamin, *Původ německé truchlohry*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979, s. 324.

tisty na visuté hrazdě se právě během plesové scény ukázala být velmi dobře disponována k tomu, aby zvnějšňovala, doslova „ztělesňovala“ Fabrizova myšlenková hnutí, ale i k tomu, aby zviditelnila, jak pracuje čas. V tomto momentu se samotný čas stává vnímatelným: „Čas, který obvykle není viditelný, a aby se viditelným stal, hledá těla, a kdekoli jen na ně padne, zmocňuje se jich, aby na nich předvedl svoji laternu magiku.“²⁶⁾ Ale ani tento druhý pohled do zrcadla nemá pouze osobní rozměr individuálního tělesného úpadku a ona osamocená slza stékající po unavené Fabriziově tváři neprozrazuje pouze Narcisův vlastní žal nad tváří nelítostně rozežíranou časem. A ono „příliš-pozdě“, odhalení, že něco přichází příliš pozdě, nepatří pouze před chvílí skončenému valčíku s Angelikou. Pro pochopení tohoto smutku je nutné připomenout si jednu z úvodních scén filmu, v níž poprvé vystupuje mladičkový synovec Tancredi. Jde o scénu ranního holení a Visconti – sleduje Lampedusovu předlohu – ukáže nejprve odraz Tancrediho tváře v malém zrcátku, před nímž se holí kníže, jehož tvář se díky zvolenému úhlu záběru naopak v zrcadle neodráží. „Dobré jitro, zione (doslova velký strýče)!“, zdraví knížete z hloubi zrcadla Tancrediho mladistvá tvář, do níž může kníže projektovat nejen svou narcistní touhu po věčném mládí, ale i svou falešnou naději, že právě Tancredi se svou oportunistickou strategií („jestliže chceme, aby věci zůstaly tak, jak jsou, musíme je změnit“) může rod Salinů zachránit před historickým úpadkem a rozkladem... Když v závěrečné scéně z roztančeného sálu tančící páry vytvoří řetěz, do něhož zapojí i Tancrediho s Angelikou, zdá se být přijetí mladého snoubeneckého páru aristokratickou společností definitivně potvrzeno. Následný záběr knížete, jenž právě na toaletách hledí do zrcadla, které mu již nevrací obraz mladistvé Tancrediho tváře s pošetilým příslibem nesmrtelnosti pro něj samého i jeho třídu, ale obraz unavené tváře starce, prozrazuje znovu ono „příliš-pozdě“. Když kníže opouští toalety, zastaví se na okamžik při vstupu do přilehlé místnosti naplněné desítkami nočníků, z nichž téměř všechny jsou plné až po okraj, některé přetékaají. Svou indiskrétností šokující vizuální metafora (jež nemá oporu v literární předloze) ukazuje, jak intimní je v tu chvíli spojení mezi fyzickým úpadkem knížete a stejně neodvratným zánikem jedné společenské vrstvy, jež je v této scéně zpřítomněna metonymicky prostřednictvím ze sálu doléhající hudby valčíku.

Krátce po začátku Fabriziovy pouti mezi těmi dvěma pohledy do zrcadla se odehraje ještě jedno velmi důležité zastavení, kdy se kníže ocitne v knihovně Dona Diega. Zjevně fyzicky vyčerpán usedne na pohovku uprostřed místnosti, utírá si zpocené čelo, když jeho pozornost upoutá obraz, jenž je v Lampedusově předloze označen za zdařilou reprodukci *Smrti spravedlivého* od Jean-Baptisty Greuzeho.²⁷⁾ Kamera spočine na reprodukci jen krátce, ale zase dostatečně dlouho na to, abychom zachytili celkovou kompozici i rozvržení jednotlivých detailů výjevu, jež Lampedusa popisuje slovy:

Stařec vydychoval naposled na lůžku, mezi vzdutým čistouňkým prádlem, obklopen truchlícími vnuky a vnučkami, které zvedaly ruce ke stropu. Děvčata byla

26) Marcel Proust, *Hledání ztraceného času VI. Uprchlá. Čas znovu nalezený*. Praha: Odeon 1988, s. 533.

27) Ve skutečnosti jde o literární transkripci Greuzova obrazu *Potrestaný syn* (1778), který je ve sbírkách Louvru.

roztomilá, nepořádnost jejich oblečení naznačovala spíše nezřízenost než smutek; bylo hned jasné, že pravým námětem obrazu byla ona.²⁸⁾

Následuje stříh zpátky na knížete, který si nasazuje brýle a přistupuje blíže k obrazu. V příštím záběru se hlava knížete, jenž je snímán zezadu, ocitá s obrazem uvnitř zarámování, což i přes to, že rám obrazu zůstává zjevný, vyvolává dojem, jako by se oba prostorové plány (profilmový a výtvarný) prostupovaly, hranice mezi nimi se znejišťuje. Tato prostorová nejednoznačnost, tematizující hranice i jejich překračování, je velmi působivým filmovým vyjádřením Fabrizioova vstupu do fiktivního světa obrazu a jeho identifikace s umírajícím starcem, která v Lampedusově předloze tvoří obsah vnitřního monologu knížete:

Hned nato si položil otázku, jestli jeho vlastní smrt bude podobná. Pravděpodobně ano, nehledíc na to, že prádlo bude méně bezvadné (věděl to, prostěradla umírajících jsou vždycky propocená, jsou na nich hleny, výměty, skvrny od léků...) a že byla naděje, že Concetta, Carolina a ostatní budou slušněji oblečeny. Ale vcelku totéž.²⁹⁾

Když se kníže vzápětí odvrátí od obrazu, aby si od plamene svíce zapálil cigaretu, jen lhostejná samozřejmost tohoto gesta prozrazuje i jistou lehkost, s jakou kontemplanuje výjev „vlastní“ smrti kníže v literární předloze: „Jako vždycky úvahy o vlastní smrti ho uklidňovaly stejně, jako ho úvahy o smrti jiných zneklidňovaly. Snad proto, že konec konců jeho smrt byla především smrtí veškerého světa?“³⁰⁾ V okamžiku, kdy se Fabrizio vzdaluje od obrazu, jenž ho však nepřestává přitahovat, ustává taneční hudba v přilehlém sále a do knihovny vstupuje Tancredi s Angelikou. To, co bylo v první části scény pouze tušeným předmětem úvah o samotě kontemplanujícího knížete (a co v Lampedusově předloze tvoří obsah jeho vnitřního monologu), stává se nyní tématem rozhovoru mezi knížetem a snoubenci, jejichž mladická lhostejnost vůči smrtelnosti („Ano, smrt existovala, nepochybně, ale bylo to něco pro potřebu ostatních.“) dodává scéně erotické dráždivosti. „Dvoříš se smrti?“, obrací se Tancredi na strýce, když si povšimne, co si prohlíží, a v té otázce se explikuje ono splétání smrti se smyslností, vzájemné proplétání Erotu s Thanatem, implicitně přítomné už v Greuzově obraze.³¹⁾ Obraz s výjevem umírajícího starce zůstává v jejím centru, ať kníže sedí na pohovce mezi Tancredim a Angelikou, nebo přistoupí k obrazu, aby se ještě jednou proměnil v protagonistu zobrazeného aktu umírání.

Konstruktivním principem, strukturujícím celou popsanou scénu je princip „textu uvnitř textu“, jež Francouzi nazvali *la construction en abîme*, doslova konstrukce ve formě propasti, což shodou okolností případně vystihuje situaci, ve které se ocitl kníže Salina,

28) G. Tomasi di Lampedusa, c. d., s. 175–176.

29) Tamtéž, s. 176.

30) Tamtéž.

31) Ačkoli byl Greuzovým obrazům připisován moralizující úmysl, je u něho nepřehlédnutelná zvláštní ambivalentnost, zejména ve způsobu, jakým zobrazoval mladičké dívky, jejichž zbožnost bývá doprovázena silnou smyslností.

před nímž se na Greuzově obrazu doslova jako propast otevřel výjev jeho „vlastního“ umírání. V *construction en abîme*, vyznačující se „zvýšenou úrovní strukturální podobnosti mezi rámujičím textem a textem, který je do něj začleněn“³²⁾, připadá významná role nejrůznějším systémům zrcadlení, a také v GEPARDOVI se Greuzův obraz, na nějž můžeme pohlížet jako na „zmenšený model“, jako na text fungující na základě duplikace, přiřazuje k celé té řadě zrcadel, o nichž byla výše řeč, zapojuje se do celého komplexu zrcadlení. Greuzův obraz jako citát v *construction en abîme* duplikuje text, čímž jeho význam na jedné straně sjednocuje, na straně druhé mu dodává jistou symbolickou platnost. V daném případě není tedy význam, řečeno s Jampolským, „ani tak odhalován, jako spíše uveden do kontextu, v němž je ztvárnění podtrženo a význam je hmatatelnější a jednodušší, protože byl opakován. Citáty zde mají podobnou funkci, jako když učitel napíše poznámku červeným inkoustem.“³³⁾ Přitom však záběry Greuzova obrazu neztrácejí zcela na záhadnosti a tajemnosti, neboť smrt, jež je předmětem zobrazení, zůstává tou poslední enigmou, reprezentací nereprezentovatelného.

Jean-Baptiste Greuze (1725–1805) byl žánrový malíř, jehož popularita i materiální štěstí vzaly za své ve víru Francouzské revoluce. Obraz *Smrt spravedlivého (Potrestaný syn)*, namalovaný malířem, jenž se stal obětí radikálních sociálních změn, dodává výtvarnému citátu ještě další, sociálně-historickou dimenzi. Ta smrt neobjektivizuje pouze vnitřní rozpoložení knížete, ale reprezentuje i zánik jedné společenské třídy, k níž kníže náležel a s níž se cítili svázáni a jejíž zánik kontemplovali jak Lampedusa, tak Visconti. Zpětně se tak celý film proměňuje v obraz umírající vrstvy aristokracie, jejíž „posmrtný“ skupinový portrét je snad nejpůsobivěji představen ve scéně katolické mše, jež je součástí uvítacího obřadu poté, co rodina knížete Saliny zavítá do Donnafugaty. Pomalou jízdou kamery, jež během obřadu portrétuje jednotlivé členy rodiny, usazené ve svých strnule nehybných pozicích v kostelní lavici, Visconti jako by svým protagonistům snímal posmrtnou masku nebo vytvářel skupinový náhrobek. Funerální dojem zesiluje i bezprostřední konfrontace jejich statičnosti s dynamickými pózami barokních soch, barevně pak kontrast ostré červené, zlaté a bílé celebrujících kněží a ministrantů s šedí prachem pokrytých obleků, jež je doprovázena mrtvolnou bledostí jejich tváří.

Na rozdíl od románu, v němž kníže umírá (ale až dvacet let po plesu), Visconti Salinovu smrt sice neukazuje přímo, ale několikrát ji, jak jsme viděli, vizuálně anticipuje.³⁴⁾ V poslední scéně, následující po oslňující nádheře plesové sekvence, se osamocený kníže ocitá kdesi na náměstíčku Palerma, ubohém, špinavém, hrozivě sešlém. Když jeho kroky zkrří kněz spěchající k umírajícímu, kníže poklekne a sleduje kněze, dokud nezmizí ve vchodu jednoho z chudých příbytků. A pak se směrem k hvězdné obloze obrací s prosbou o smrt, již opět obdařil onou smyslnou dráždivostí: „Hvězdo! Věrná hvězdo!

32) Srov. Michail J a m p o l s k i j, Film a teorie intertextuality. *Iluminace* 12, 2000, č. 2, s. 30. Jampolskij uvádí právě případ, kdy film zobrazuje malířské nebo grafické formy ztvárnění, mezi typickými příklady *construction en abîme* s citáty: „Jsou ostře odlišeny od struktury filmu díky způsobu, jakým jsou kódovány a okázale předvádějí, že jsou ztvárněním.“ Tamtéž, s. 31.

33) Tamtéž, s. 32.

34) Kníže umírá v předposlední kapitole románu, v roce 1883. V poslední kapitole odehrávající se v roce 1910 se ovdovělá Angelika vydává navštívit dvě neprovdané dcery knížete, ale ožívuje v nich pouze bolestné vzpomínky. Avšak ani její manželství nebylo šťastné: poté, co splnilo svou sociální funkci, rychle odumřelo, dávno před Tancrediho smrtí.

Kdy už se rozhodneš dát si se mnou méně pomíjivou schůzku, daleko ode všeho, v kraji své věčné jistoty?“ Na první pohled se zdá, že Visconti ve scéně variuje ještě tradiční topos loučení či odchodu (Abschiedstopos), jenž z nitra plynoucího času vystupuje jako izolovaná událost, jíž nechybí ani jistý melodramatický akcent.³⁵⁾ Ale motiv smrti jako konstantní předpoklad topu loučení zviditelňuje ve scéně myšlenkový horizont loučení a odchodu již jako moderní reflexivní figury, v níž smrt ničí jakoukoli anticipaci času, odstraňuje, vymazává budoucnost. „To je *naše* neřest: jít kupředu s pohledem obráceným dozadu“, čteme v klíčové pasáži románu Giorgia Bassaniho *Zahrada Finzi-Continiů* (1962)³⁶⁾, jenž se ne náhodou stane jedním z inspiračních zdrojů Viscontiho následujícího filmu *HVĚZDY VELKÉHO VOZU*. Citovaná Bassaniho věta postihuje podstatu loučení a odchodu jako reflexivní figury, v níž je loučení myšleno již ne jen jako izolovaná událost v kontextu lineárně postupujícího času, ale jako něco, co je stále již předem dané; veškerý čas je myšlen jako loučení a odchod, každá zkušenost je melancholickou zkušeností loučení. Loučení či odcházení jako reflexivní figura absolutní ztráty budoucnosti, která do Viscontiho filmového světa vstoupila právě velkolepou plesovou scénou v *GEPARDOVI*, má tu své konkrétní sociálně politické příčiny, ale zároveň je založena hlouběji a obecněji ve ztrátě dějinně filozofické perspektivy. Jít kupředu s pohledem obráceným dozadu, jak to výstižně formuluje Bassaniho věta, jež může nikoli náhodou asociovat Benjaminova melancholického *anděla dějin*, v jehož pohledu obráceném dozadu ukazuje se minulost jako jediná katastrofa, jež „bez přestání kupí trosky na trosky“.³⁷⁾ V závěrečném obraze filmu se figura knížete ztrácí ve stínu jedné z úzkých, temných uliček města, jež je ještě pohrouženo do spánku, avšak spíš než místo, jež se má brzy probudit do nového dne, působí jako zdevastovaná dekorace (slepá okna, opadávající fasády), připomíná ruiny. Obraz Sicílie v *GEPARDOVI*, v němž ani na okamžik (jak upozorňuje Deleuze)³⁸⁾ nezahledneme osvobodivý, úlevný obraz moře, je ve Viscontiho díle první prostorovou, geograficky i historicky přesně situovanou metaforou onoho „*příliš-pozdě*“: z jedné strany Sicílie „bohů“, gepardů, odcházející aristokracie, z druhé strany Sicílie bídy, sluncem spalované, vyprahlé země a rozpadajících se domů-ruin. V jednom i druhém obraze však je uhnížděna smrt, klíčí konečný zmar a zánik.

S ruinou jsou, jak píše Walter Benjamin, do dějiště vtahovány dějiny. A sice: „dějiny, takto zpodobené, nejsou výrazem procesu věčného života, ale děje nezadržitelně spějícího k rozkladu“.³⁹⁾ Od *GEPARDA* bude dráždivý obraz ruin v doslovném nebo metaforickém významu vstupovat do následujících Viscontiho „dekadentních“ filmů, především v podobě nemocných, umírajících měst-ruin (Volterra, Benátky), jejichž rozklad a rozpad bude tvořit paralelu k „estetickému“ rozkladu a úpadku hlavních protagonistů aristokratického světa, k němuž náleží.⁴⁰⁾ Tato umírající města jsou symbolem onoho rozkláda-

35) K figuře loučení a odchodu v literatuře srov.: Karl Heinz B o h r e r, *Der Abschied. Theorie der Trauer. Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.

36) Giorgio B a s s a n i, *Zahrada Finzi-Continiů*. Praha: Odeon 1971, s. 162.

37) W. B e n j a m i n, *Dějinně filozofické teze*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*, s. 12.

38) G. D e l e u z e, *Film 2*, s. 116.

39) W. B e n j a m i n, *Původ německé truchlohry*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*, s. 349.

40) Když Roger Bauer zkoumá historii francouzského výrazu *décadence*, dovozuje, že jde vlastně o umělý a (pozdní) latinismus, „neboť výraz *decadentia* v klasickém jazyce neexistoval a podle Du Cangeova *Glossaria* (1678) je poprvé doložen až na počátku 15. století. V textu, který Du Cange cituje (jde o úryvek

jícího se krystalu (času), kde za vnější dokonalou formou, fasádou, stylovou dekorací (Hôtel des Bains v Benátkách, palác Ingarhimi ve Volteře) se pod povrchem, uvnitř skrývá rozklad, zhroucení a smrt. Obraz umírajícího města-ruiny nalezne svůj definitivní výraz samozřejmě ve Viscontiho SMRTI V BENÁTKÁCH, kam přijíždí hlavní protagonista Gustav von Aschenbach, aby tu uprostřed ruinózní architektury tohoto emblematického města evropské dekadence, jehož rozklad a smrtelný rozpad nepostrádá rysy jisté lascivnosti, zažil vlastní úpadek, pád těla, které se samo proměňuje v ruinu. Ale již v ruinózní Volteře, kam situoval svůj film HVĚZDY VELKÉHO VOZU, objevil Visconti ideální „jeviště“, na němž mohl po GEPARDOVI znovu inscenovat námi sledovaný proustovský „řád upadání a univerzální smrti“. Stopa, již v tomto filmu zanechala Viscontiho četba Prousta, je však komplexnější nejen tím, jak tu Visconti kontemplanuje i další proustovská témata – práci paměti a hledání ztraceného času jako hledání pravdy –, ale rovněž tím, jak se tento proustovský intertext v husté tkanině filmového textu proplétá, splétá, překrývá a prostupuje s elementy dalších textů: leopardiovského, bassaniovského, rosseliniovského...

Hvězdy Velkého vozu aneb smuteční práce vzpomínání

*Včerešek není cestník označující míle, který už provždy máme za sebou,
ale milník dní na vyšlapané cestě let, jenž je navždy nevyléčitelnou částí našeho já
a zůstává v nás, tíživý a nebezpečný. Včereškem nejsme jen unavenější, jsme jiní,
už ne ti, kterými jsme byli před pohromou včerejška.*

Samuel Beckett

HVĚZDY VELKÉHO VOZU začínají předtitulkovou, „proustovskou“ scénou velké party, kterou ve svém moderním ženevském apartmá uspořádal mladý manželský pár: Sandra a Andrew se jako pozorní hostitelé věnují svým hostům, patřícím k mezinárodní mon-dénní společnosti. Mezi výbuchy smíchu, cinkotem skleniček, střípky nevázané konverzace vedené ve francouzštině, němčině a angličtině se odkudsi z dálky proplétá hlas klavíru obstarávajícího hudební doprovod. Právě ve chvíli, kdy Sandra odpovídá na otázku ohledně cesty, na niž se má s manželem druhý den vydat, připoutá její pozornost nové hudební téma: od počátku je patrné, že nejde o pouhé zaujetí krásnou hudbou, ale že ta skladba, vyvolávající Sandřin neklid, je pro ni čímśi víc. Již následující travelling naznačí, že *Preludium, fuga a chorál* Césara Francka, bude v univerzu Viscontiho filmu plnit funkci ne nepodobnou funkci věty Vinteuilovy sonáty v Proustově *Hledání*: funguje jako fragment, „který determinuje krystalizaci“.⁴¹⁾

Gilles Deleuze hned na počátku své práce *Proust a znaky* zdůrazňuje, že *Hledání* není jen úsilím vzpomínání nebo průzkumem paměti, nejde v něm jen o rozvíjení mimovolné paměti nebo hledání ztraceného času, ale o hledání pravdy, o příběh poznávání. A po-

z Kroniky opatství Bec v Normandii), doprovází *decadentia* slovo *ruina* a označuje budovy, které se hrou-tí, „padají“. Viz R. B a u e r, c. d., s. 17.

41) G. D e l e u z e, *Proust a znaky*, s. 129.

znávání se bytostně dotýká znaků. Hned titulkovou sekvenci, v níž se rychle střídají obrazy-fragments cesty, uvozují a provázejí záběry na silniční ukazatele, podávající informace o směru cesty. Tyto konvenční znaky, nesoucí explicitní významy, jsou však od počátku konfrontovány s jiným, komplexním znakem, jehož významy jsou naopak implikované, zavinuté. Právě Franckovo *Preludium* je tím komplexním uměleckým znakem, jenž je pro Sandru nejen zdrojem vzpomínek, náhodným impulsem k rozvíjení mimovolné paměti, ale také znakem, jehož vlastní rozvíjení určuje linie poznávání, hledání pravdy. A tak zatímco ve vrstvě obrazu (na povrchu) nás jednoznačné linie dálnice bezpečně směřují do Itálie, ve zvukové stopě se paralelně (a přeci v jistém napětí) odvíjejí linie jiné cesty, diktované vlastním rozvíjením hudebního znaku, jehož implikovaný smysl musí být teprve explikován. Franckovo *Preludium*, které se poprvé s takovou naléhavostí přihlásilo v úvodní scéně, plní funkci dvou základních Proustových motivů: náhody setkání a násilného donucení.⁴²⁾ Jako by Sandra od prvního poslechu Franckova *Preludia* byla vystavena určitému druhu násilí, které ji nutí hledat pravdu, neboť jak říká v souvislosti s Proustem Deleuze: „Vždy existuje násilí znaku, které nás nutí hledat, které nám nedopřeje klidu.“⁴³⁾ Jakkoli existuje oficiální důvod Sandřiny cesty do Volterry (odhalení pomníku jejímu otci, významnému učenci, který byl pro svůj židovský původ deportován do Osvětimi, kde zahynul), je to spíše onen neklid, vyvolaný násilím znaku, který Sandru žene do jejího rodného města. V souvislosti s pietním aktem odhalení pomníku připomeňme, že na počátku memoria, vzpomínání – jak dokládá Renate Lachmannová – leží *smuteční práce*. Minulost ležící v troskách po katastrofě (jíž smrt Sandřina otce nepochybně byla) má být rekonstruována. Spočívá-li katastrofa ve zkušenosti zapomnění, kdy obličej mrtvých jsou rozptýleny a není možné je rozpoznat (srov. bílou látkou zahalený pomník, který Sandra vášnivě objímá první noc po příjezdu do Volterry), pak Sandřina smuteční práce vzpomínání je rekonstrukcí katastrofou zrušeného znakového prostoru, identifikací mrtvol, tj. navrácením mrtvému jeho podoby, neboť teprve ten, kdo je takto identifikován, může být pohřben.⁴⁴⁾ Sandřina cesta poznání je cestou do hlubiny minulosti, do nitra ztraceného času, a situoval-li Visconti příběh svého filmu do Volterry, zdůraznil touto volbou právě tento, proustovský aspekt cesty. Řekl-li jsem již výše, že ve Viscontiho pozdním díle vládne proustovský řád upadání a univerzální smrti, pak musejí v tomto univerzu existovat znaky, které nás budou nutit myslet na tento ztracený a ztrácený čas, na (z)ničení toho, co bylo. Pro Viscontiho tím dokonalým znakem upadání a mizení, znakem a účinkem Ztraceného času je Volterra: město vybudované na ruinách zaniklé civilizace Etrusků je doslova městem-hřbitovem, neboť je vystavěno na místě starověké nekropole. Ta již zmizela, stejně jako část etruských hradb, ale ke stejnému osudu je odsouzeno celé město „rozkládající se“ na pomalu erodujících stržích. Volterra však není jen umírajícím městem, obecnou metaforou pomíjivosti, znakem nevyhnutelného úpadku, ale dalším ze znaků Viscontiho světa, jehož smysl je dvojnásobný, implicitní a implikovaný, skrytý pod povrchem. Volterra, to jsou –

42) Tamtéž, s. 25.

43) Tamtéž.

44) Srov. R. L a c h m a n n , c. d., s. 18–25.

jak napsal již D'Annunzio – vlastně dvě města, neboť pod kamenným povrchem je skryto podzemí plné rozlehlých starověkých krypt a sklepení, a nikoli náhodou se jedna z klíčových scén filmu odehrává v podzemí: ve starověké cisterně. Slova, jež Deleuze napsal o Proustově *Hledání*, platí i pro svět Viscontiho *Hvězd*: „Všechno je implikované, všechno je komplikované, všechno je znak, smysl, esence. Vše žije v temných oblastech, do nichž musíme pronikat jako do krypt, abychom mohli dešifrovat hieroglyfy a tajné jazyky, které se v nich skrývají.“⁴⁵⁾ V tomto smyslu se architektura města stává – řečeno s Renate Lachmannovou – simulakrem, kulisou divadla paměti: „Coby simulakrum získává město, konkrétní město, tuto fiktivní dimenzi, která je vlastně teprve zmocňuje stát se místem paměti.“⁴⁶⁾ Reálné, konkrétní místo, smysly postižitelný prostor paměti je postupně transformován v jakési schéma, koncept, v němž dílčí prostory ztrácejí svou konkrétní referenci a proměňují se v šifry a symboly.⁴⁷⁾ Viscontiho prostorem divadla paměti je Volterra, představená jako město temné, nevlídné, skrývající tajemství, jehož proměna v kulturní znak, magický a něčím hrozivý, je patrná od samého počátku.

Když se Sandra a její muž ve svém sportovním kabrioletu blíží k Volteře, projíždějí sluncem zalitou, otevřenou krajinou Toskánska, ale v okamžiku, kdy vjíždějí do samotného města a kdy okouzlená Sandra vysloví jméno Volterra, ponoří se kabriolet na okamžik do stínu, který vrhají z jedné strany mohutné hradby, z druhé rozlehlý starý dům. Už vjezd do Volterry tak dává tušit chmurné město obklopené stržemi, vyzvednuté na kopec z hlubokých a temných propastí, město, jež si v sobě nese dědictví dávné etruské nekropole a uchovalo si ovzduší její zasmušilé tragičnosti, smuteční přísnosti a vážnosti. Vzápětí kabriolet zastaví před Sandřiným rodinným palácem a oba manželé mohutnými dveřmi vstupují do rozlehlé síně, z níž další dveře vedou na temné schodiště, které se vzápětí zalije světlem. V následné scéně, v níž si chce Sandra prohlédnout jeden z pokojů, kamera v detailu přibližuje její ruku, rozsvěcující světlo. Pokoj, do té doby ponořený do tmy, se rozjasní světlem a kamera sleduje Sandru, jak pomalu prochází místností a s ostýchavou něžností se dotýká jednotlivých kusů starožitného nábytku. A znovu, tak jak se Sandra s každým náhle znejistělým krokem, letnými dotyky a pohledy „zabývá“ v prostoru svých vzpomínek, vrací se tóny Franckova *Preludia*, sugerující – stejně jako úvodní travelling – hroužení se, vtápění se do minulosti. Symbolický charakter těchto scén je nepřehlédnutelný: do tmy pohroužený palác – už dávno neobydlený, ale zaplněný stylovým nábytkem, cennými obrazy, vzácnými etruskými vázami – skrývá tajemství, které je i Sandřiným tajemstvím. Starobylý palác Inghirami je objektem-znakem, prostorem-znakem, který má být dešifrován, ale znakem nesoucím tajemství je zatím pouze pro Sandru, nikoli pro jejího muže, který ve chvíli, kdy poprvé vkročí do bohatě zařízeného interiéru paláce, se zmůže toliko na uznané vyjádření obdivu. Ale ono banální „nádhera“, jež vysloví a jímž také vyčerpá výrazy, jimiž je schopen projevit chválu objektu, napovídá, že jemu je přístupná pouze ona objektivní stránka znaku, ta bezprostředně vnímatelná. Hranice mezi Sandrou a Andrewem, oním „nádhera“ pouze napovězená, je již zcela jednoznačně explikována (čistě vizuálními prostředky) v následující scéně: zatím-

45) G. Deleuze, *Proust a znaky*, s. 105.

46) R. Lachmann, c. d., s. 44.

47) Srov. tamtéž, s. 46.

co on si v zadním plánu záběru cosi prohlíží na stěně místnosti již zalité ostrým světlem, Sandra v tu chvíli otevřenými dveřmi vstupuje do prostoru tonoucího dosud v temnotě. Andrew, střízlivý a racionální muž moderního světa, miluje svou ženu a rád by jí lépe porozuměl: zaznamenává sice proměnu, již jeho žena po příjezdu do Volterry prochází, ale schopnost hlubšího porozumění mu schází. A jako není schopen se orientovat v paláci, jenž mu připomíná labyrint, tak i Sandra pro něj zůstává hádankou, neboť je schopen uchopit – jak to naznačuje scéna, v níž svou ženu natáčí kamerou – pouze povrch. Tento dojem povrchu zesiluje i přítomnost populární hudby, kterou si Andrew pouští z rádia: banální písničky, metonymicky reprezentující moderní svět, tvoří kontrast k Franckově pozdně romantické klavírní kompozici.

K znakům nutícím nás myslet na čas, které ve struktuře HVĚZD VELKÉHO VOZU hrají zásadní roli, patří znaky tematizující osobní vzpomínku i kulturní paměť. Především kolem hudebního znaku vázaného na Sandru jako by krystalizoval řád, základní linie jejího hledání pravdy ztraceného času. Franckovo *Preludium*, *chorál a fuga* z roku 1884, v němž se dokonalá bachovská forma a kontrapunktické myšlení snoubí s wagnerovskými hutnou chromatikou, nestrhává pouze svou opojnou zvukovostí, ale do filmu vnáší především svůj zvláštní neklid, tím jak se pasáže emocionálního napětí střídají s kontemplativními úseky hlubokého myšlenkového ponoru. Je to zejména první část Franckovy skladby *Preludium*, jež je takřka celé slyšet v úvodní scéně a titulkové sekvenci a pak (zde už společně s částí závěrečné *Fugy*, od *Come una cadenza*) v dalších scénách, kdy se Sandra při svém procházení palácem ocitá přímo v epicentru svých vzpomínek, a ve většině scén s jejím bratrem, včetně klíčové scény v cisterně, uzavírající se příznačně závěrečnými akordy *Fugy*. Franckova hudba, reflektující Sandřina myšlenková hnutí a emoce, zesiluje onen pocit nekonečného propadání se do ztraceného času, v jehož nitru leží zasutá rodinná traumata.⁴⁸⁾ Je oním znakem, jehož násilný účinek je nejprve nutné zakusit, aby pak – řečeno s Deleuzem – „myšlení bylo jakoby silou nuceno hledat smysl znaku“.⁴⁹⁾ Tento hudební znak má také svou vlastní linii průběhu, rysující cestu Sandřina hledání bez ohledu na chronologický průběh událostí: závěrečné akordy *Fugy* zazní poprvé už při setkání s matkou, kterou Sandra navštíví na soukromé klinice pro duševně choré. Sandra vstupuje do místnosti v momentu, kdy matka právě dohrává celou skladbu. Jakmile však postřehne příchod své dcery, začne poslední akordy *Fugy* opakovat znovu a znovu, stále disharmoničtěji, až do úplného zhroucení v kofonických úderech do klavíru. V této scéně se jednak poprvé odkryje vazba hudebního znaku na minulost (Sandřina matka byla klavírní virtuózkou a Franckovo dílo bylo součástí jejího repertoáru), ale současně se už předznamenává Sandřino osvobození se od minulosti, jež však bude zároveň znamenat opuštění a obětování rodiny – poslední akordy *Fugy* budou doprovázet také Sandřino poslední setkání s Giannim i závěrečnou pietní slavnost na paměť jejího otce.

48) Myslím zde právě na části *Preludium a Fuga*, neboť zpěvně útěšlivý *Chorál* ve struktuře filmu plní spíše funkci „objektivního komentáře“ a není tak bezprostředně spjat se Sandrou. Začátek *Chorálu* je slyšet nejprve ve scéně, kdy Gianni mluví před Sandrou a Andrewem o darování zahrady městu a o možnosti prodat palác, a pak ve dvou scénách z konce filmu: doprovází Gianniho umírání a krátce zazní i při samotném pietním aktu odhalování pomníku.

49) G. D e l e u z e, *Proust a znaky*, s. 33.

Hraje-li ve HVĚZDÁCH VELKÉHO VOZU tak důležitou roli proustovské téma paměti i mechanismy vzpomínání a zapomínání, nepřekvapí, v jaké míře aktualizuje Visconti také paměť kulturní, paměť textu, tedy jeho *intertextualitu*. „Prostor paměti je do textu vepsán stejným způsobem, jako je text vepsán do prostoru paměti,“ formuluje tuto vnitřní příbuznost paměti a intertextuality Lachmannová.⁵⁰⁾ Jak už jsem konstatoval, literatura jako umění paměti je pro Viscontiho hlavní zásobárnou obrazů a nejinak je tomu i v případě HVĚZD, jakkoli nejde o adaptaci literárního textu. Film je nasycen četnými literárními odkazy, které konotují makroprostor paměti reprezentující kulturu, kulturu dekadence. Už palác Inghirami ve Volteře je součástí této literární paměti, neboť v něm se odehrával příběh románu *Forse que si forse que no* (*Snad ano, snad ne*, 1909) již zmíněného autora italské dekadence Gabriela D'Annunzia.⁵¹⁾ Klíčovou literární inspiraci signalizuje již originální titul filmu *Vaghe stelle dell'Orsa*, jenž odkazuje k prvnímu verši básně Giacomo Leopardiho *Vzpomínky* (*Le Ricordanze*) ze sbírky *Zpěvy* (*I canti*), v níž lyrický subjekt evokuje rodný dům a hvězdy nad zahradou, s nimiž jako chlapec rozmlouval a které byly svědkem konce jeho šťastných dnů: „Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea...“⁵²⁾ V této známé skladbě, jejíž úvodní verše ve filmu recituje Sandřin bratr Gianni, se ozývají některá ze základních témat Leopardiho poezie: osamělost člověka, bolest ze života, který ubíjí krásu snu, vědomí nenaplnitelnosti touhy, krutá jistota, že život po uplynutí mládí zůstane již truchlivý až do konce. Leopardiho individuální melancholie se povznáší do vyšší, sféry, k pesimismu kosmickému, neboť příčiny zla tkví v samém vesmíru, v Osudu. Bolest a utrpení jsou jediným, věčným principem kosmického řádu. Niterně prožívaný rozpor mezi skutečností a snem vede ke konečnému odmítnutí reality světa jako iluze, jako nekonečného prázdna. Jedinými jistotami Leopardiho poezie zůstává smrt, vykupující z pozemského strádání („...a hledě na svůj nicotný a strastný / život a poznáv, že mi dneska zbývá / z nadějí všech už jenom smrt...“), a umění, v němž věčně žije krása snu, v životě nikdy nedosažitelná („...a často v pozdních hodinách jsem sedal / na loži, jež mi bylo svědkem strastí, / a při mdlém svitu lampy psal jsem básně, / naříkaje si do noci a ticha / na pomíjivost života, a v temnu / sám sobě nyvě pohřební zpěv zpíval!“). Duchovní spřízněnost Viscontiho tvorby s Leopardiho poezií je zřejmá; jejich pesimismus má stejné kořeny a vyrůstá z bytostně romantického cítění, které se v jejich umění spojuje s formální dokonalostí a klasickou ukázněností.

Pečeť tragické osudovosti nese i již zmíněné – a pro Viscontiho film zásadní – Leopardiho téma vzpomínání, marného návratu do idealizované minulosti: „Zde všechno, / co zřím a slyším, vše mi v duši křísí / nějaký obraz se vzpomínkou sladkou. / Ach, sladkou málo! Neboť se v ní mísí / bolestný dnešek, marná touha po tom, / co bylo, třebaž zlé, i stesk slov: byl jsem!“ Utkvěním v minulosti – stvrzeným oním beznadějně definitivním „byl jsem“ („io fui“) – je poznamenán i připravovaný Gianniho autobiografický román,

50) R. L a c h m a n n, c. d., s. 36.

51) L. S c h i f a n o, c. d., s. 395.

52) „Spanilé hvězdy Medvědice, nikdy / jsem netušil, že poznovu se vrátím / k vám, třpytícím se nad otcovským sadem / a porozprávím s vámi z oken domu, / kde bydlíval jsem kdysi jako dítě / a potom spatřil konec svého blaha.“ V překladu Kamila Bednáře. Cit. dle Giacomo L e o p a r d i, *Poesie lunny*. Praha: SNKLHU 1959, s. 128–134.

jenž se stane katalyzátorem vztahů, dá skrývaným vášním, rozporům a nenávistem propuknout v celé jejich ničivé síle. Na jeho důležitost ve struktuře filmu ukazuje již jeho název, totožný s originálním titulem filmu, a tedy stejně inspirovaný Leopardiho verši. Leopardiho báseň, vyjadřující básnickovo omámení minulostí, stejnou měrou reflektuje i Gianniho chorobné uhranutí minulostí, nemožnost uniknout síle vzpomínek, jež se nakonec ve své neschopnosti minulost „zachránit“ odhalují jako iluzorní klam. Když Gianni poprvé mluví o své knize opírající se o vzpomínky na dětství, sedí v křesle a laská se se Sandřinou dlouhou bílou šálou, která asociuje bílou látku zakrývajícím otcovu sochu. Gianni je doslova chycen v síti znaků minulosti a Visconti tento dojem umocňuje i ryze filmovým postupem, který v jeho filmu reprezentuje čas, totiž *zoomem*. Ten podle Suzanne Liandrat-Guiguesové „vyznačuje vektor temporalizace a záběru dává zřetelnou, ‚viditelnou‘ hloubku. Vyjadřuje vnitřní cestu vrstvami času“.⁵³⁾ Leopardiho poezie Giannimu symbolizuje minulost obdobně jako Franckovo *Preludium* pro Sandru: ale zatímco Gianni se ve stínech leopardiovsky prožívané minulosti ztrácí, Sandřin „sestup“ je zároveň cestou, jak se osvobodit...

Když Sandra provádí Andrewa palácem a se spikleneckou radostí znovuobjevuje místa, která sourozencům v dětství sloužila jako skrýše pro předávání tajných vzkazů, ocitnou se nakonec v bývalé matčině ložnici, jež je nejen tajemným centrem palácového labyrintu, ale i prostorem-znakem, v němž se proplétají obě linie rodinné tragédie: manželská nevěra a incestní vztah mezi sourozenci, na který Gianniho kniha dělá otevřené narážky. Poté, co Sandra jen zběžně ukáže k stolním hodinám, zdobeným sousoším Amora a Psýché, jako k další z jejich tajných skrýší, zoomuje kamera k hodinám, v nichž Andrew právě objevuje lístek se vzkazem naléhavě vybízejícím Sandru ke schůzce v cisterně. Sandra sice předstírá, že jde o zapomenutý vzkaz z doby jejich dětství, a pokouší se žertovat, že nakonec ani tak neodkladný nebyl, když mohl čekat na svého adresáta tolik let, ale ona naléhavost vzkazu spočívá (bez ohledu na to, kdy byl napsán) právě v oné leopardiovsky destruktivní vazbě k minulosti. Záhubnou povahu této vazby pak potvrzuje druhý zoom na hodiny ve scéně prudké hádky mezi sourozenci, během níž se Gianni snaží Sandru marně přimět k tomu, aby s ním zůstala. Ve snaze odvrátit svou prohru, vyjme ze zásuvky komody, na níž stojí hodiny, několik lahviček s léky a pokouší se Sandru vydírat sebevraždou. Ta však již jen lhostejně odpoví: „Pro mě si mrtvý již dávno, Gianni.“ A v jejím zdrcujícím soudu nelze přeslechnout parafrázi onoho radikálně melancholického „byl jsem“, jímž Leopardi reflexívně uchopil subjektivní zkušenost nicoty prožívané jako smrt v životě, jako zničení jakékoli nadějeplné anticipace: nikoli vědomí, že smrt přijde, ale že již přišla, že to, co je, vlastně již není. Gianni jako aristokrat a diletující „umělec“ je z rodu viscontiovských romantických, chorobně senzitivních hrdinů, vyznavačů absolutní krásy, kteří proti pragmatismu moderní buržoazní společnosti staví své vypjaté dekadentní estétství (Andrew sklízí jeho posměch a pohrdání, když se ukáže, že neví, kdo byl Leopardi). Viscontimu Gianni reprezentuje jednak aristokracii jako vrstvu, jež v sobě nese instinkt zničení, jednak některými svými rysy – melan-

53) Suzanne Liandrat-Guigues, *Les images du temps dans Vaghe stelle dell'Orsa de Luchino Visconti*. Paris: Preses de la Sorbonne Nouvelle 1995, s. 241.

cholie, stranění se světa, estetizace života – a především ve chvíli svého umírání předznamenává ve Viscontiho díle emblematické figury dekadence: Gustava von Aschenbacha a „melancholického prince“ Ludwiga, jejichž masky již nemohou skrýt příznaky tělesného i duševního úpadku, choroby a vnitřního rozkladu, který se stal znamením celé kulturní epochy.

Dalším symbolickým významem, jenž má být ve scéně dešifrován, je již zmíněné sousoší Amora a Psýché. Antický příběh zakázané lásky, která doslova nesnese světlo světa, je dalším literárním pretextem, nasycujícím intimní vztah Sandry a Gianniho významy, jež napovídají, že sourozenecký vztah byl poznamenán proviněním, překročením zákazu, které je nutné skrýt. Ve filmu, jenž je ve svém celku inspirovaný literaturou a řeckým mýtem (jako z „palimpsestu“ vystupují velmi nezřetelně, „rozmazaně“ obrysy mýtu o Orestovi a Elektře), tak i incestem poznamenaná minulost nese znaky „umělosti“, „literárnosti“ a incestní motiv získává charakter vědomého citátu: je součástí paměti vyvolané k životu literaturou. Sandra i Gianni spíše než jako postavy rodinného dramatu ze současnosti působí jako figury náležející světu ležícímu na hranicích literatury a mýtu, jako potomci Elektry a Oresteia, Siegmunda a Siegliny nebo Amora a Psýché.

Sousoší Amora a Psýché nejen „nese“ svůj literární příběh, ale spoluutváří *skulpturální* vrstvu filmu. Motiv sochy, která je – především z povahy svého základního materiálu, kamene – ztělesněním paměti, hraje ve *Hvězdách* důležitou roli.⁵⁴⁾ Sledujeme-li tuto skulpturální vrstvu filmu dále, pátráme-li po jejích stopách, jež ve filmu zanechala (pomník Sandřina otce, sousoší Amora a Psýché), musíme se zastavit ještě u dvou scén: první se odehrává v etruském muzeu ve Volteře, druhá pak v podzemní starověké cisterně. Důležitý rozhovor, v němž advokát Giral dini Andrewovi odkryje svou verzi rodinné tragédie, situoval Visconti do sálu muzea, ve kterém jsou shromážděny hroby, urny a fragmenty slavných etruských sarkofágů: na desce kryjící sarkofág či uzavírající urnu spočívají ležící hliněné sochy zesnulého muže, ženy či manželského páru. V kontextu filmového příběhu, inspirovaného krvavou historií Klytaimnéstry a Agamemnona, plní právě skulpturální portréty šťastných manželských párů, tyto překrásné obrazy manželské věrnosti, funkci ironického komentáře. Především však i zde se socha jako ztělesněná připomínka ocitá v těsné vazbě na smuteční obřad, s nímž jako by do Viscontiho filmu vstupovaly tytéž zasmušené představy o démonických silách ovládajících osud člověka, táž melancholická vážnost stupňující se v temný fatalismus, jak je známe z etruských výjevů pohřebního loučení. Nástěnné hrobní malby, které zachycují etruské představy hrůzu nahánějícího záhrobního obydlí demony a dalšími fantaskními bytostmi a zvířaty, chmurné průvody mrtvých i jejich rituální hostiny, tragické a krvavé výjevy z řeckých mýtů (i zavraždění Klytaimnéstry), jsou plné úzkosti, stísněnosti i temných předtuch. Muzeum ve Volteře, ta „hromadná posmrtná maska etruské civilizace“ (Herling-Grudziński), zpřítomňuje právě ve scéně, která má odkrýt temnou historii incestního vztahu, kulturní odkaz záhadné civilizace, jejíž nejcharakterističtější umělecké pro-

54) Jak píše Vojtěch Volavka v knize *O soše*: „Kámen je mezi ostatními skulptivními materiály ne-li jediný, tedy nejvýraznější monumentální materiál, ve smyslu kořene slovesa monere, tj. připomínati.“ Cit. dle Jiří C i e s l a r, *O soše, torzu a Orfeovi*. In: T ý ž, *Concettino ohlédnutí. Portréty, kritiky a eseje 1975–1995*. Praha: NFA 1996, s. 232.

jevy byly tak těsně spjaty se smrtí.⁵⁵⁾ Její podoby, tak jak se zachovaly na nástěnných obrazech krypt, na vázách, zrcadlech a sarkofázích, jsou výrazem tísnivých předtuch budoucího zániku etruského národa. Etruskové museli mít temné, teskné tušení, že jejich úpadek je neodvratný. Jiný, neznámý svět k nim přicházel, hrozivý, přinášející zkázu... Lze předpokládat, že do fatalismu, s nímž Etruskové očekávali svůj zánik, mohl Visconti promítnout „dekadenci“ své vlastní třídy; v této etruské „stopě“ můžeme rozpoznat další z Viscontiho časově i geograficky přesně určených metafor onoho „příliš-pozdě“ i proustovského „řádu upadání a univerzální smrti“.

Je velmi pravděpodobné, že bezprostřední inspiraci k této etruské „vrstvě“ filmu našel Visconti v již zmíněném románu Giorgia Bassaniho *Zahrada Finzi-Continiů*, ve kterém je minulost a vzpomínka výlučnou perspektivou vyprávěcího i vyprávěného vědomí. V prologu situovaném do roku 1957 ocitne se vypravěč během nedělního výletu s přáteli na jednom z oněch etruských hřbitovů, který v něm probudí vzpomínku na monumentální hrobku Finzi-Continiů na židovském hřbitově ve Ferraře, kde strávil své mládí. Vypravěč rekonstruuje v paměti příběh marné lásky k dívce z této bohaté židovské rodiny, lásky poznamenané vědomím zmaru, předzvěstí blízké smrti její i jejích blízkých. Viscontiho film s románem vedle jistých paralel tematických a motivických (dekadentní atmosféra paláce-hrobu, nacházejícího se na ulici, kterou – jak říká vypravěč – nesmrtelnou učinil již D'Annunzio, motiv incestního vztahu mezi sourozenci) spojuje především táž melancholie ztraceného času a topos loučení, transformující každou zkušenost ve zkušenost loučení a odchodu. Prolog situovaný do „srdce těch hrobů“ nám znovu připomene onu spolupřítomnost paměti a smrti. Na počátku vzpomínání jako práce smuteční leží katastrofa, která „stávající řád převrací v trosky – smrt“, ale proti destrukci uplatňuje se – jak zdůrazňuje Lachmannová – vzpomínání jako práce rekonstrukční: „Vyvolený, za jehož zády se zhroutil svět, mírní chaos, rekonstruuje nikoli katastrofu, nýbrž stav, který jí předcházel. Zásah je překlenut a to, co bylo zničeno, je znovu zachráněno pro řád kultury: tudíž ona kultura, která se rozpadá, může si obnovit svůj smysl.“⁵⁶⁾ Text, do něhož se vepisuje prostor paměti, je intertextem, který zahání zapomnění a probouzí mrtvé tím, že text žene do propasti pretextů, vyznačujících „nezměrnost psací plochy (kultury)“.

Skulpturální vrstvou scény z etruského muzea zřetelně prosvítají obrysy dosud ještě nezmiňného, kinematografického pretextu, signalizovaného již úvodní sekvencí jízdy. Mám na mysli CESTU PO ITÁLII Roberta Rosseliniho. Vedle souvislostí geografických, paralel tematických a motivických (v obou případech setkání s Itálií vede k vzájemnému odcizení manželské dvojice, směřující k rozchodu) je to především až fyzicky cítěná přítomnost historie a mýtu, která oba filmy spojuje. Mýtus promlouvá z dávné minulosti nejintenzivněji, nejnaléhavěji právě prostřednictvím soch, což v Rosseliniho filmu nejlépe dokládá scéna z Archeologického muzea v Neapoli. Rosselini tu dosahuje zvláštního skulptivního efektu, kdy sochy proměněné v autonomní dynamickou realitu v očích hlavní protagonistky Katherine jako by ožívají a vyvolávají v ní hluboké zneklidnění.

55) Je dobře známo, že mezi nejtypičtější architektonické výtvoery Etrusků patří hrobky, upoutávající nejen svou monumentalitou, ale i tím, že tvořily rozsáhlé nekropole, města mrtvých, která byla skutečným dvojníkem městu živých.

56) R. L a c h m a n n , c. d., s. 21–22.

Čistě vizuálními prostředky se odkrývá specifická časová struktura skulptury: Katherine, otřesená tělesnou blízkostí jejich pohledů, vysílaných z nekonečné dálky, se ocitá ve skutečnosti a mýtu současně. Toto poznamenání skulpturou, která je podle Patočky „bytostně hledáním prazákladu, archetypu“,⁵⁷⁾ se zřetelně promítá i do narativní struktury filmu. Ta při pohledu zvnějšku sleduje Katherininu „cestu po Itálii“, jež v geograficky přesně zakotveném prostoru Neapolského zálivu vede od jedné turistické atrakce k druhé, ale pod povrchem získává tento pohyb hlubší rozměr vnitřní zkušenosti, kdy cesta k základům středozevní civilizace je současně cestou sebepoznání, objevování v hloubce podvědomí skrytého archetypu, proustovským hledáním ztraceného času jako hledání pravdy. Tento pohyb má tedy (stejně jako v HVĚZDÁCH) především rozměr časový a Rossellini tento aspekt zdůrazňuje v prvních třech Katherininých zastaveních, v jejichž sledu se postupně odkrývají jednotlivé archeologické vrstvy stále vzdálenější minulosti: od klasických římských a řeckých skulptur v muzeu přes prehistorickou Sybillinu věštírnu v Cumae (jež samo má povahu palimpsestu, v jehož jednotlivých vrstvách svou stopu zanechaly různé historické epochy, kultury, náboženství a mytologie) až k vulkanické substruktuře, k lávovým polím blízko Vesuvu. Mýtus, historie a literatura v Rosselliniho filmu splývají v jedno, v realitě ukotvené vyprávění se kříží se symbolickými významy.

Intenzivně pocíťovaná přítomnost minulosti se v Rosselliniho CESTĚ PO ITÁLII a Viscontiho HVĚZDÁCH promítá i do jejich komplexní textové struktury, v níž dochází k dynamickému řetězení korespondencí mezi texty a mezi vrstvami textů, zakládající vícenásobný intertextuální prostor. Oba filmy spojuje také způsob, jak se do tohoto intertextuálního prostoru vepisují literární pretexty.⁵⁸⁾ Jako u Viscontiho je i v CESTĚ PO ITÁLII klíčová literární aluze spojená se vzpomínkou a se smrtí. Když Katherine odpočívá po prvním obědě na terase Homérova domu, zasní se a poprvé vyvolá ze své paměti vzpomínku na Charlese Lewingtona, mladého básníka, který ji kdysi nešťastně miloval. S pohledem na okolní krajinu si připomíná i jeho verše: „Temple of the Spirit. No longer bodies, but pure ascetic images.“ Alexovi pak vypráví o svém mladém obdivovateli, který noc před svým odjezdem z Londýna čekal v zahradě, chvějící se, v dešti, jen aby mohl říci své sbohem. Přestože mladý básník krátce nato zemřel na tuberkulózu, Katherinina vzpomínka jej zpřítomní natolik, že u Alexe vyvolá žárlivost. Ale jak Alexova žárlivost, tak Katherinina vzpomínka jsou čistě literární: jejich pretextem je epizoda z Joyceovy povídky *Nebožtíci* z knihy *Dubliňané*.⁵⁹⁾ Ale funkce joyceovské aluze (signalizované již jmény manželů) se nevyčerpává pouze motivickými shodami. Lewingtonovy verše se nejen jako refrén vrací v Katherininých myšlenkách (epizoda v Cumae), ale je jimi nasy-

57) Srov. Jan P a t o č k a, Úvahy nad Readovou knihou o sochařství. In: Václav Č e r n ý (ed.), *Sborník pětadvacíti*. Praha: Čs. spisovatel 1969, s. 184.

58) Stejně jako v případě HVĚZD VELKÉHO VOZU je také titul Rosselliniho filmu literární aluzí, odkazující ke Goethově *Italské cestě* (*Italianische Reise*, 1816). Literárními konotacemi jsou zatížena i jména hlavních protagonistů: manželé Joyceovi přijíždějí do Itálie, aby prodali dům po zemřelém strýci Homérovi.

59) Jde o příběh, který svému muži vypráví Gretta Conroyová, aby mu objasnila své pohnutí, jež u ní vyvolala píseň náhodně vyslechnutá na plese slečen Morkanových. Tu píseň kdysi dávno rád zpíval Michael Furey, mladík, jenž ji nešťastně miloval a dokonce pro ni zemřel. Srov. Luciana B o h m e, A Variation on a Theme by Joyce. *Film Criticism* 3, 1979, č. 2 (zima).

cen celý film; jako by hledaly obraz, do něhož by se mohly „vepsat“. Zdá se, že svůj definitivní význam, konečný smysl najdou až v obrazech smrti, vtělených nejprve do ohromného množství lebek a koster v katakombách ve Fontanelle a nakonec do objímající se dvojice, jejíž ostatky odkryjí (před očima obou manželů) archeologové v Pompejích. Dvě kdysi živoucí těla, pohřbená pod žhavou lávou, vystoupí ze ztraceného času transformována do sousoší, a tedy v cosi trvalého; jejich prchavá existence byla proměněna v trvalé svědectví jejich lásky. Obě zmíněné scény nás vrací zpět k Joyceovým *Nebožtíkům*, v jejichž závěru podobně ožívají mrtví a vstupují do světa živých. Manželčina vzpomínka, která u Gabriela Conroye (stejně jako později u Alexe) vyvolala nejprve žárlivost, mu dá nakonec prožít moment *epifanie*, jež je současně sebepoznáním vedoucím ke katarzi: v závěru povídky dospívá k uvědomění si vlastní smrtelnosti („Jeden po druhém všichni se mění v přízraky“) i pouta, jež spojuje svět živých se světem mrtvých, k vědomí univerzální smrtelnosti.⁶⁰⁾ Také Katherinina jednotlivá „turistická“ zastavení nabývají povahy epifanií v joyceovském smyslu, kdy „náhlé duchovní prozření“ (sudden spiritual manifestation) odkrývá něco dosud skrytého, zapíraného, zasutého v hloubce, *nevědomého* či *vytěsněného*.⁶¹⁾

Jak jsme se již zmínili, prvním signálem intertextuálního vztahu mezi Rosseliniho a Viscontiho filmem je úvodní jízda kamery. Jí zdůrazňovaná horizontalita vědomě vyjadřuje jen dílčí aspekt pohybu lidské existence, jež vyžaduje své vertikální doplnění. Jestliže v *CESTĚ PO ITÁLII* je Katherinina katabasis „rozložena“ do celé řady zastavení, která svůj kulminační bod nacházejí na místě archeologických vykopávek v Pompejích, Sandřina katabasis své dno najde v prostoru starověké cisterny, v místě tajných dětských schůzek obou sourozenců. Po železných točitých schodech sestupuje Sandra do rozlehlého sálu cisterny a ten sestup nelze nechávat než obrazně: jde o scházení do minulosti, kdy osobní paměť „odkrývá“, co bylo (mělo být) zapomenuto, bylo (mělo zůstat) nějak skryto. Tak individuální sestup míří i ke skrytým, podvědomým oblastem, k nejvnitřnějším, nejspodnějším „vrstvám“ člověka, do jeho „podsvětího“ světa. Sandřin katabatický sestup nabývá tak povahy orfického sestupu do podsvětí, do říše smrti, ale role Sandry, jak naznačuje její účes, je nejednoznačná. Sandřiny spletené vlasy totiž upomínají na Lases, polobožské démonické ženské figury z etruských náhrobních maleb, jež byly zobrazová-

60) K Joyceovu chápání epifanie srov. Martin Hilský, *Modernisté*. Praha: Torst 1995, s. 116–120.

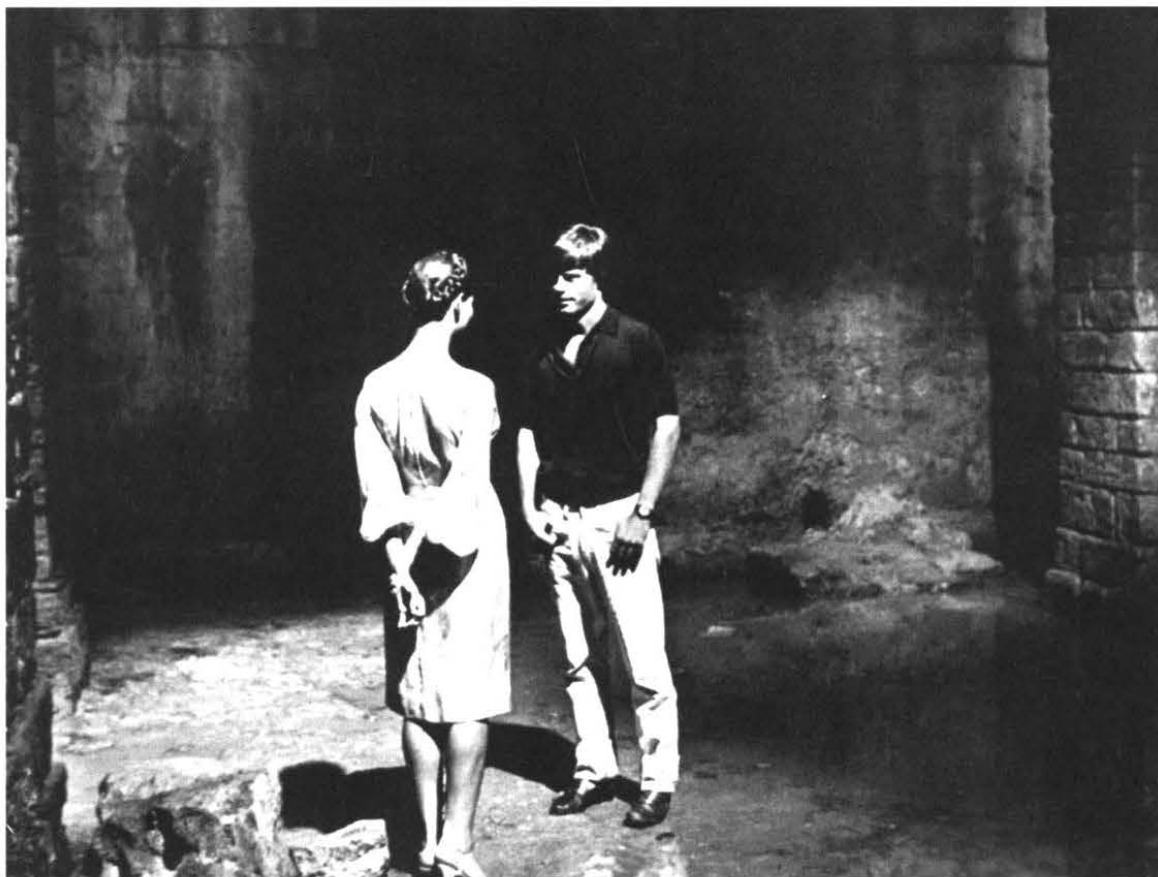
61) Freudovské pojmy tu neužívám náhodně. Scéna v Pompejích, kde série Katherininých „epifanických“ zastavení nalezne svůj kulminační bod, prozrazuje ještě jeden možný literární pretext: novelu Wilhelma Jensena *Gradiva* (1903), již autor sám označil za „pompejskou fantazii“. Setkání s antickým reliéfem představujícím krácející dívku probouzí v mladém archeologovi Norbertu Hanoldovi fantazie a sny, jejichž utajeným zdrojem, jak se nakonec ukáže, byla vytěsněná vzpomínka na dětskou lásku. Citový neklid jej žene právě do Pompejí, neboť – jak se ve svém psychoanalytickém výkladu pokusil objasnit Sigmund Freud – jejich zasypání, toto zmizení, při němž minulost zůstala uchována, je velmi případnou obdobou vytěsnění: „Pro vytěsnění, které nějaký psychický obsah zároveň činí nepřístupným a zároveň ho i konservuje, neexistuje skutečně žádná lepší analogie než ono zasypání, jaké se stalo osudem Pompejí a z něhož město mohlo prací lopat znovu vyvstat.“ Vedle symboliky ztotožňující zasypání Pompejí a vytěsnění a motivu sochy, resp. antického reliéfu, jenž zakládá Gradivinu zvláštní pozici mezi smrtí a životem, najdeme v Jensenově povídce dokonce i důležitý motiv archeologického nálezu pozůstatků mileneckého páru v objetí. Srov. Sigmund Freud, *Blud a sny* v „Gradivě“ W. Jensena. *Analogon* 2, 1990, č. 3 a 4.

ny v podobě půvabných, často okřídlených dívek. Tak jako Visconti splétá Sandřiny vlasy, tak v této scéně „splétá“ také textovou tkaninu kultury – tkaninu neméně hustou než je tkanina textu Marcela Prousta –, nechává v této podzemní síni až do nekonečna doznívat ohlasům jiných textů. Orfický mýtus se splétá s vrstvou etruských představ o smrti a ty – prostřednictvím motivu vlasů – zase s tvorbou Leopardiho i D'Annunzia. *Sopra il ritratto di una bella donna, scolpito nel monumento sepolcra della medesima* (Na obraz krásné ženy vytesaný na jejím náhrobku, 1835), tak zní plný titul jedné z nejznámějších Leopardiho „orfických“ básní, v nichž zaznívá již zmíněný motiv předčasně zemřelých mladých dívek, tentokrát navíc ve spojení s motivem sochy. Její přiznaná inspirace ilustracemi ke knize Giusappa Micali *Storia degli antichi popoli italiani* (1832) nás vrací k vrstvě etruské: na jedné z ilustrací se anděl smrti objevuje v podobě mladé ženy, etruské Lasy. Zároveň Sandřin účes má evokovat účes hlavní hrdinky již zmíněného D'Annunziova románu *Forse che sì, forse che no* (Snad ano, snad ne).⁶²⁾ Sandřin sestup do minulosti se tak odehrává nejen na rovině individuální paměti, ale děje se též na rovině paměti nadindividuální, paměti kultury: je sestupem do prostoru, v němž dochází ke kontaminaci (kombinaci, překrývání, prostupování) prvků z různých referenčních textů, náležejících k různým kulturním vrstvám.⁶³⁾ Vizuálně jedna z nejpůsobivějších scén filmu končí záběrem symbolické platnosti: Sandra odchází po schodišti vzhůru, ale poněvadž vše vidíme jako odraz ve vodě, sestupuje do stále větší hloubky. Obraz naznačuje, že výsledek Sandřina orfického sestupu je ambivalentní, vnitřně rozporný, podobně jako vyústění orfického mýtu: není jasné, zda Sandřino selhání v pokusu vyvést Gianniho z podsvětí je ztrátou, svědčící o Sandřině (Orfeově) sobeckém obětování lásky v touze po poznání a pravdě, nebo je nutnou ztrátou na orfické cestě k zralosti...⁶⁴⁾ Sandra odchází a kamera pomalu zoomuje na odraz Gianniho tváře ve vodě. Jakkoli má voda (stejně jako ostatní prvotní hmoty, z nichž vychází materiální obraznost) hluboce ambivalentní význam, tady o smyslu obrazu nemůže být sporu: Gianni se doslova utápí v minulosti, ve

62) S. Li and rat - Gu i g u e s, c. d., s. 182.

63) Kupř. v momentu, kdy Gianni Sandru žádá, aby mu na den půjčila svůj svatební prsten, může jít o aluzi na Maeterlinckova – Debussyho *Pellea a Melisandu*, ale současně může motiv prstenu odkazovat na alžbětinské drama Johna Forda *Škoda, že je děvka* (*'Tis Pity She's a Whore*, 1633), jejímž prostřednictvím se metonymicky na scénu vrací téma incestního vztahu mezi sourozenci. V jedné scéně Fordovy hry se Florio ptá své dcery Annabell: „Where's the Ring, That which your mother, in her will, bequeathed, And charged you on her blessing not to give't to any but your husband? Send back that.“ Annabella odpoví, že mu prsten dát nemůže, protože „My brother in the morning took it from me, Said he would wear't to day“. (II, 6) Fordovo renesanční drama, v němž tragický, fatální konflikt, končící nevyhnutelnou katastrofou, je důsledkem vášnivé lásky Giovannioho a Annabell, mladých urozených sourozenců z Parmy, Visconti dobře znal: 29. března 1961 měla v Théâtre de Paris premiéru jeho inscenace, v níž v hlavních rolích vystoupil Alain Delon a Romy Schneiderová. Podrobněji viz L. S c h i f a n o, c. d., s. 373–376.

64) Když Gaston Bachelard píše o vlasech hlavní hrdinky již zmíněného D'Annunziova románu *Forse che sì, forse che no*, připomíná pasáž, v níž služebná čes Isabellu před zrcadlem: „Její vlasy klouzaly, klouzaly jako pomalá voda a s nimi bezpočet věcí z jejího života, beztvarých, nejasných, vratkých, mezi zapomněním a připomněním.“ V obrazu rozčesávaných vlasů, „rozlévajících“ se po nahých ramenou, ožívá celý symbol vody, evokující uplývající minulost, ale i otázky svědomí: „Proč jsem to udělala? Proč jsem to udělala?“ A zatímco v sobě pátrala po odpovědi, vše se stávalo ještě neurčitějším, rozpouštělo se, rozplývalo. [...] Její tvář se uvnitř zrcadla vzdalovala, zbavena kontur, pak se zas přibližovala, vystupovala z něho a už to ani nebyla její tvář.“ Gaston B a c h e l a r d, *Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty*. Praha: Mladá fronta 1997, s. 103.



Klíčová „orfická“ scéna setkání Sandry s Giannim, situovaná do podzemí starověké cisterny, je nejen Viscontiho variací melancholického tropu loučení a odcházení jako reflexivní figury ztraceného času, ale kulminuje v ní i smuteční práce paměti. Tak jak Visconti splétá Sandřiny vlasy, aby upomínaly na Lases, polobožské démonické figury z etruských náhrobních maleb, „splétá“ textovou tkaninu kultury, když nechává v této podzemní síni až do nekonečna doznívat ohlasům jiných textů. Proti proustovskému „řádu upadání a univerzální smrti“ zdvihá se architektura paměti kultury, jež zkušenost univerzální smrti, rozpadu a zapomnění dokáže „orficky“ přepodstatnit v cosi trvalého tím, že podmiňuje vznik uměleckého díla.

Foto archiv

vodě, spojované tradičně se vzpomínkami, s aktem rozpomínání i zapomínání. Utápí se ve vodě, která je, jak připomíná Bachelard, „také určitým *druhem osudu*“, a to nejen marným osudem snu, jenž se nenaplnuje, ale osudem podstatným. Je to voda stojatá, nesusící s sebou i určitý druh syntaxe, nejhrůznější ze všech syntaxí: „Syntax věcí, které umírají, umírající život.“⁶⁵⁾ Je to tedy vposledku – řečeno s Bachelardem – voda *mrtvá*: tichá, temná, spící a „každá z nich je materiálním podnětem k přemítání o smrti. Nikoli o smrti herakleitovské, která nás unáší do dále s proudem, jako proud, ale o smrti nehybné, o smrti niterné, o smrti, jež zůstává s námi, vedle nás, v nás.“⁶⁶⁾

Orfická scéna v prostoru starověké cisterny je tak zároveň Viscontiho další variací topu loučení a odcházení jako reflexivní figury ztraceného času, kterou jsme rozpoznali již

65) Tamtéž, s. 12–20.

66) Tamtéž, s. 86.

v závěrečné scéně GEPARDA. „Znej všechno loučení“, zní vstupní verš XIII. sonetu druhého dílu Rilkových *Sonetů Orfeovi*. Melancholie loučení tu – obdobně jako ve Viscontiho scéně – neplatí pouze minulosti, ale i budoucnosti, jak to ještě explicitněji vyslovují závěrečné verše osmé elegie z *Elegií z Duina*: „Cosi v nás kypí, vře. A tak to třídíme. Cosi se / rozpadá, i třídíme to dál, až jsme sami rozpad. / Kdo nás tak pokroutil, že naše držení, / ať chcem či nechceme, je obraz kohosi, / kdo zvolna odchází? [...] To je, jak žijeme a opakujeme odchod.“⁶⁷⁾ V Rilkově elegii nalézáme obdobnou konstelaci motivů jako ve Viscontiho orfické scéně: motivy univerzálního rozpadu a rozkladu, vzpomínka, jež „láme a drtí“ a konečně „etruský“ motiv smrti v obraze ptáka, jenž „podoběn duši jednoho z Etrusků [...] mrtev se svěřil velikým hloubkám“.⁶⁸⁾ Individuální zkušenost smrti a pádu je tu v obraze ptáka, jenž je tradičním symbolem básníka, předpodstatněna v nadindividuální, orfický úděl a úkol básníka-umělce. Tím básníkem, který tuto zkušenost univerzální smrti, rozpadu a zapomnění dokáže proměnit v cosi trvalého, není ovšem Gianni (který ostatně rukopis svého románu nakonec teatrálně spálí) a ani jiný z protagonistů Viscontiho filmu. Je jím sám Visconti.

Epilog: „ad plures ire“

Mrtev buď v Eurydice
Rainer Maria Rilke

Stopy, které Proustovo *Hledání* zanechalo ve Viscontiho tvorbě, bychom mohli samozřejmě sledovat dál: přes SMRT V BENÁTKÁCH (především v zachycení života mezinárodní aristokratické společnosti v hotelu des Bains a na pláži Lido) až k NEVINNÉMU, jenž se svou nostalgickou, přesto však kritickou evokací ztraceného času Proustovu dílu ocitá snad nejblíže. Již zmíněná scéna hudební produkce v šlechtickém salónu silně upomíná na podobné produkce v *Hledání* a dává tak tušit, jak mohla Viscontiho adaptace vypadat. Ale vraťme se ještě jednou k úvodní sekvenci HVĚZD VELKÉHO VOZU, kdy je Sandra náhle vytržena ze zábavy a její pozornost připoutá Franckovo *Preludium*.⁶⁹⁾ Způsob, jakým v ní skladba vyvolá hořké vzpomínky na dětství, je proustovský par excellence a svůj předobraz má v těch případech z *Hledání ztraceného času*, kdy nějaký náhodný podnět, z nichž nejznámější je epizoda s madelainou (koláčkem), probudí ve vypravěči mimovolnou paměť (*mémoire involontaire*), která jej unáší zpět do starých časů. Podstatné ovšem je, že tuto funkci, kterou v románu plní kupř. tři stromy u Balbecu, zvuk vody v potrubí, skřípot lžičky nebo hrbolaté kamenné dláždění na dvoře paláce Guermantů, svěřil Visconti

67) V překladu Jiřího Gruši: Rainer Maria R i l k e, *Elegie a sonety*. Praha: BB art 2002, s. 42–43.

68) Tamtéž.

69) Z literárního scénáře víme, že Visconti původně myslel na Beethovenovu sonátu *Le Adieux* (op. 81a), ale během realizace se rozhodl pro Franckovu skladbu, s níž měl spojení osobní proustovskou vzpomínku. Franckovo *Preludium* s oblibou hrála Viscontiho matka Donna Carla a jeho tóny se často nesly palácem na via Cerva až do pokoje, v němž usínal malý Luchino. Je to jeden z typických příkladů, jak Visconti „vepisuje“ do svých filmů svou osobní paměť, čímž současně říká, že i on náleží k tomuto mizejícímu či ztracenému času. Srov. L. S c h i f a n o, c. d., s. 63.

Franckovu *Preludiu*. I v tom je Visconti pozorným čtenářem Prousta, pro něhož právě umělecké dílo představuje „jediný způsob, jak je možno znovu najít ztracený čas“.⁷⁰⁾ U Prousta i Viscontiho náleží umění absolutní privilegium, oběma je umění finalitou světa; v každém znaku uměleckého díla se odhaluje původní čas, čas identický s věčností... Proti proustovskému „řádu upadání a univerzální smrti“ zdvihá se architektura paměti, v níž se – jak jsme sledovali ve HVĚZDÁCH VELKÉHO VOZU – paměť individuální splétá s pamětí kulturní. K dokonalé syntéze tyto dva řády dospěly ve SMRTI V BENÁTKÁCH, v níž se jí také dostalo obrazu definitivní platnosti v závěrečné scéně filmu, jíž se osvětlilo i Viscontiho chápání dekadence v její niterné symbióze choroby a tvorby. Tazio, sledovaný pohledem umírajícího Aschenbacha, kráčí mořskou mělčinou, pak se zastaví a se zvedající se rukou, jež ukazuje směrem k vycházejícímu slunci, pomalu utkví v „skulpturním“ gestu Herma-Psychagoga jako průvodce duše mrtvých do podsvětí, líbezného Herma, jenž byl i vynálezcem lyry a flétny: smrt přechází do estetična.⁷¹⁾ Benjamin, když chtěl postihnout tento rys uměleckého díla, sáhl po latinském rčení: „V své historické existenci je krásné výzvu, a jeho obdivovatelé se přidružují k obci těch, kteří jím byli dříve zasaženi. Být uchvácen krásou znamená ‚ad plures ire‘, jít k většině, jak nazývali Římané umírání.“⁷²⁾ Pojem krásného i pojem uměleckého díla ve vztahu k tvorbě i recepci vidí Benjamin v této perspektivě „ad plures ire“ jako umírání, jako cestu k velkému společenství těch, kteří jsou jednou provždy mrtví, a přeci v uměleckých textech nepřítomně přítomní.

Marcelův příběh v *Hledání ztraceného času* vypráví vlastně už jeho přízrak, který ještě nějaký čas může pokračovat na posteli v existenci, jež už není ničím jiným než kratší či delší přípravou na smrt, teď už nevyhnutelnou. Jak to s hlubokým porozuměním pro místo této „pracující“ smrti ve velkém procesu díla vystihl Benjamin: „Podruhé bylo zdviženo lešení podobné Michelangelovu, na němž umělec, se zkroucenou hlavou, na stropě Sixtinské kaple maloval stvoření: lože nemocného, na němž Marcel Proust věnoval nespočet listů, jež pokryl svým rukopisem, stvoření svého mikrokosmu.“⁷³⁾ Devadesátá osmá, tedy poslední scéna Viscontiho scénáře zamýšleného filmu zachycuje právě takového Marcela, který leží nemocen na lůžku ve svém pokoji, naprosto izolován od vnějšího světa, a píše své magické dílo, které „je nejen jistým způsobem umírání, ale i jistým způsobem dalšího života uprostřed všech těch zdánlivě živoucích“ (Michel Butor)⁷⁴⁾:

70) M. Proust, *Hledání ztraceného času VI.*, s. 507.

71) Na tuto souvislost zdá se poukazovat název jedné z Rilkových básní *Orfeus. Eurydika. Hermes*, která spojením mileneckého páru s bohem Hermem je v tradici orfeovského mýtu sice zcela ojedinělá, ale podtrhuje právě onen podstatný aspekt, na jehož základě se Orfeus mohl stát předobrazem básníka: jeho vstup do říše mrtvých a jeho návrat. U Rilka se tato jedinečná událost stává symbolem básnické zkušenosti, která v Orfeovi dosahuje totality bytí, jednoty života a smrti: „Mrtev buď v Eurydice –, zpěvněji stoupej, vždy / vyšší, / stoupej, víc chvále, nazpět v ryzí ten vztah.“ (v překladu Václava Renče: R. M. R i l k e, c. d., s. 101). V těchto verších již zmíněného sonetu se Orfeus už nesnaží vrátit Eurydiku životu, nýbrž přivtěluje smrt do svého bytí, jako básník či umělec je určen k tomu, aby tím, že smrt pojme do svého života, překonal každou diferenci mezi životem a smrtí a v uměleckém díle dosáhl trvalé celosti a úplnosti.

72) W. Benjamin, O některých motivech u Baudelaira. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*, s. 111.

73) W. Benjamin, Zum Bilde Proust, s. 324 (rukopisný překlad Martina Rittera).

74) Michel Butor, „Momenty“ Marcela Prousta. In: T ý ž, *Repertoár*. Praha: Odeon 1969, s. 201.

V Marcelově pokoji ještě svítí světlo. Marcel leží na lůžku, na kolenou má podstavec, na němž leží listy papíru. Je velmi bledý, má stíny kolem očí a strnulý pohled. Zcela popsané listy rukopisu jsou rozházené po celém pokoji (...) Scéna 98/A: Stromy v Combray. Scéna 98/B: Je slyšet vzdálený zvuk houslového tématu Vinteuilovy sonáty (...) Scéna 98/E: Na lůžku, oblečen v noční košili, leží malý chlapec. Čeká, až ho přijde před spaním políbit matka. Matka políbí chlapce, který vklouzne do postele a přikryje se až po uši. Matka odchází. Marcel sfoukne svíčku na nočním stolku a uhasí ji. Na bílém, bachratém polštáři spočívá hlava dítěte jakoby „ponořená“ do měkké bělosti. Zřetelná skvrnka rozpouštějící se v bílé. Je slyšet zvonek ze zahrady. Jeho zvuk se postupně mění v Marcelův hlas: „Longtemps, je me suis...“ („Dlouho jsem chodil brzy spát. Někdy, sotva jsem zhasil svíčku, zavíraly se mi oči tak rychle, že jsem neměl čas si říci: Usínám.“)⁷⁵⁾

Poslední věty scénáře jsou zároveň úvodními větami *Světa Swannových*, prvního dílu *Hledání ztraceného času*. Nejde však jen o prostou analogii kruhového charakteru románové kompozice, jeho cyklické výstavby, jež nás na konci vrací ke svému počátku. Poslední scény zamýšleného filmu jsou totiž návratem na začátek Proustova románu, a nikoli na začátek Viscontiho filmu; jde o návrat k událostem, které ve scénáři byly eliminovány. Viscontiho postup znovu připomene, že mu více než o „věrný“ přepis Proustova románu šlo o rekonstrukci světa, který zrodil takového spisovatele, jakým byl Proust, světa, z jehož trosek a chaosu povstalo *Hledání*... Proustovo i Viscontiho „příliš pozdě“ přesahuje jejich aristokratický pesimismus i onu melancholickou figuru loučení a odcházení právě tím, že podmiňuje vznik uměleckého díla. V předpokládaném závěru Viscontiho filmu důležitější než samotná vizualizace aktu vzpomínání, a tedy znovunalézání času v nitru ztraceného času, je zpřítomnění uměleckého díla, protože jedině znaky umění, jejichž smysl sídlí v pravé věčnosti, absolutním původním čase, nás nechávají znovunalézat čas v čistém stavu, odhalují esence, které i smrt činí méně pravděpodobnou: „jediný důkaz, jediná naděje je estetická.“⁷⁶⁾

75) L. Visconti – S. C. D'Amico, c. d., s. 175–176.

76) G. Deleuze, *Proust a znaky*, s. 55.

PhDr. Petr Málek, CSc. (1965)

Odborný asistent Ústavu české literatury a literární vědy na FF UK v Praze, kde přednáší od roku 1991. V současné době působí jako lektor českého jazyka a literatury na katedře slavistiky v Hamburku. Věnuje se problematice literární moderny, dlouhodobě se zabývá vztahem literatury a filmu.

(Adresa: Filosofická fakulta FF UK, Ústav české literatury a literární vědy,
nám. Jana Palacha 2, 116 38, Praha 1)

Gepard

(*Il gattopardo*)

Titanus / Société Nouvelle Pathé Cinéma / S. G. C. (1963)

Režie: Luchino Visconti. **Námět:** Giuseppe Tomasi di Lampedusa. **Scénář:** Suso Cecchci D'Amico, Enrico Mediolì, Luchino Visconti. **Kamera:** Giuseppe Rotunno. **Střih:** Mario Serandrei. **Hudba:** Nino Rota. **Výprava:** Laudomia Hercolani, Giorgio Pes. **Kostýmy:** Piero Tosi. **Produkce:** Goffredo Lombardo, Pietro Notarianni.

Hrají: Burt Lancaster (Don Fabrizio), Claudia Cardinalová (Angelica), Alain Delon (Tancredi), Paolo Stoppa (Don Calogero), Rina Morelliová (Maria Stella) ad.

Hvězdy Velkého vozu

(*Vaghe stelle dell'Orsa*)

Vides Cinematografica (1965)

Režie: Luchino Visconti. **Scénář:** Suso Cecchci D'Amico, Enrico Mediolì, Luchino Visconti. **Kamera:** Armando Nannuzzi. **Střih:** Mario Serandrei. **Produkce:** Franco Cristaldi. **Kostýmy:** Bice Brichetto. **Hudba:** Cesar Franck, Carlo Alberto Rossi, Pino Calvi.

Hrají: Claudia Cardinalová (Sandra), Jean Sorel (Gianni), Michael Craig (Andrew), Renzo Ricci (Gilardini) ad.

Další citované filmy:

Cesta po Itálii (Viaggio in Italia; Roberto Rossellini, 1953), *Ludwig* (Luchino Visconti, 1972), *Nevinný* (L'innocente; Luchino Visconti, 1976), *Rodinný portrét* (Gruppo di famiglia in un interno; Luchino Visconti, 1975), *Smrt v Benátkách* (La morte a Venezia; Luchino Visconti, 1971), *Země se chvěje* (La terra trema: episodio del mare; Luchino Visconti, 1948).

SUMMARY

VISCONTI AND PROUST

Petr Málek

When preparing his adaptation of Proust's *A la Recherche du Temps Perdu* in 1971, Luchino Visconti found himself about to achieve one of his life's creative ambitions. That project was never realised, but as the author of this study tries to show from the example of *IL GATTOPARDO* and *VAGHE STELLE DELL'ORSA* – there undoubtedly exists a deeper connection between Proust's novel cycle and Visconti's later work than can be deduced from one uncompleted film script. Starting with *IL GATTOPARDO* (1962) a Proustian "order of decline and universal death" (G. Deleuze) without doubt predominates in Visconti's work. In the closing ball sequence of *IL GATTOPARDO*, which refers to Proust both by its generous length and its slow narrative tempo, and above all by the manner in which Visconti contemplates in it the idea of death, Visconti for the first time achieves mastery in separating out and correlating all four basic elements of a *crystal in the process of decay*, a concept-image which Deleuze uses to capture and describe the key aspects of Visconti's work: a crystal image of the aristocratic world, its decline and fall, the history which both accelerates and explains this decline and lastly the fourth and most important element: the idea, or rather the revelation, that something comes "too late". The study's author demonstrates this in two scenes. The first takes place in Don Diego's library where Prince Salina's eye is caught by a picture, noted in Lampedusa's original as being a faithful reproduction of the Death of A Just Man by Jean-Baptiste Greuze. The constructive principle which structures this scene is that of "text within a text", which the French call *la construction en abîme*, literally construction in the form of an abyss, which in this case captures the situation in which Prince Salina finds himself, as he sees in Greuze's painting the abyss opening up for him in the form of his own death. In the closing scene of the film, set against the background of deteriorating ruins, the author recognises Visconti's variation on the traditional topos of parting or departure (Abschiedstopos), which is certainly not short of melodrama, but the death motif which is present renders the thought horizon of parting and departure visible as a modern reflective figure in which death destroys any anticipation of time and removes and erases the future: parting is no longer perceived not just as an isolated event in the context of linear time, but as something which is a given; all time is parting and departure, every experience is a melancholy experience of parting. And thus the image of Sicily in *IL GATTOPARDO* is in Visconti's work the first spatial, geographically and historically precisely position metaphor for that "too late": on the one hand the Sicily of the "gods", the leopards and the departing aristocracy, on the other, the Sicily of poverty, a sun-burnt, parched land and deteriorating ruins.

From *IL GATTOPARDO* the image of ruins in their literal or metaphorical meaning will enter Visconti's later, "decadent" films, mainly in the form of ailing and dying ruined cities, whose decay and decline will form a parallel to the "aesthetic" decline and fall of the main protagonists from the aristocratic world to which they belong. The first of these dying cities, which are the symbol of that decaying crystal (time), where under the surface decay, collapse and death are hidden, is Volterra. It was precisely in ruined Volterra, in which he placed his film *VAGHE STELLE DELL'ORSA*, that Visconti found his ideal "setting" in which to stage once more the Proustian "order of decline and universal death" traced by the author of this study. The tracks left in the film by Visconti's reading of Proust, are however more detailed, not only because of how Visconti also contemplates further Proustian themes – the work of memory and the search for lost time as a search for truth – but also because of how this Proustian intertext in the dense fabric of the film is woven, threaded through, and merges with elements of other texts: Leopardian (the original title of the film *VAGHE STELLE DELL'ORSA* referring to the poem by Giacomo Leopardi *Memories (Le Ricordanze)* signals it as a key literary inspiration), Bassanian (Giorgio Bassani's novel *Il giardino dei Finzi-Contini*), Rosselinian (in *VIAGGIO IN ITALIA*)...

The author of the study assigns a quite key role in the structure of the film to Franck's composition for piano *Prelude, fugue a chorale*, which is a comprehensive artistic sign, which for the main protagonist Sandra is not only a source of memories, a random impulse to the development of involuntary memory, but also a sign whose own development is determined by the line of Proustian search for truth. The manner in which the piece evokes in her bitter memories of childhood is Proustian par excellence and in the universe of Viscon-

ti's film the Franck *Prelude* fulfils a function not unlike that of the Vinteuil sonata in *A la Recherche du Temps Perdu*. And in this also Visconti is an attentive reader of Proust; for him a work of art represents the „only way in which lost time can be recovered“. In Proust and Visconti art is ultimately privileged, for both of them art is the finality of the world; in each sign of a work of art original time is revealed, a time which is the same as eternity... Against the Proustian “order of decline and universal death” there thus arises an architecture of memory, in which individual memory is entwined with cultural memory. The film *VAGHE STELLE DELL'ORSA* is above all saturated with literary references which connote the macrospace of memory representing culture. After an excursus to Rossellini's *VIAGGIO IN ITALIA*, in which the author of the study sees an important cinematographic pretext, which is linked to Visconti's *VAGHE STELLE DELL'ORSA* (in addition to geographical connections and thematic and motif parallels) again by the manner in which literary pretexts are written into them (of these the key ones are linked to remembrance and death), the study concludes with an analysis of the key scene of the meeting between Sandra and Gianni under the ancient water-tank. Sandra's descent into the past takes place here not only at the level of individual memory, but also at the level of collective memory, cultural memory: it is a descent into a space in which contamination occurs (combination, overlap, infiltration) of the elements from various reference texts belonging to different cultural layers. The study follows how in this scene Visconti “weaves” the textual fabric of culture, leaving the echoes of other text to reverberate eternally in this underground hall: the myth of Orpheus is interwoven with the work of Leopardi and D'Annunzia, and this in turn with a layer of Etruscan ideas on death, while Visconti can project the „decadence“ of his own class into the fatalism with which the Etruscans awaited their own end; so that we can see in this Etruscan “trail” another of Visconti's temporally and geographically precisely defined metaphors for the “too late“ Proust's and Visconti's “too late” exceed however their aristocratic pessimism and the melancholic figure of parting and departure precisely by being conditional to the creation of a work of art. In the final scene of the script of Visconti's intended adaptation of Proust's *A la recherche* – as the author emphasises in the conclusion of the study – more important than visualising the act of remembrance, and thereby the rediscovery of time within lost time, is the imagining of a work of art, because only signs in art, whose purpose lies in eternity, the absolute original time, allow us to rediscover time in its pure form, to reveal the essences which even death makes less likely.

Translated by Karolina Hughes