

Tímto příspěvkem završujeme sérii článků „My a film,“ „Neofašismus ve filmu“ a „Sadonacismus ve filmu,“ které Délský potápěč publikoval v minulých letech.

Navzdory inflaci obrazu je pro moderního člověka film stále tím, čím obřad, meditace nebo modlitba pro člověka tradičního – zapomíná při něm sám na sebe. Navíc je obecně přístupnější než literatura, jejímž prostřednictvím se rovněž lze povznést nad svou momentální osobní situaci a duševní stav. Film začíná přesně tam, kde končí každodennost. Přesahuje ji *technickými* prostředky, podstatu i popis i úplně běžných jevů přitažlivě posunuje do jiného rozměru – filmové reality. Vytváří nové prostory a časy, ireálně samozřejmě přítomné v reálném, s vlastním rytmem dění. Člověku, bytosti, jíž obrazy zajímají jako věci samy, tak navozuje stav změněného vědomí, zúženého na uvolnění, opojení, terapii či katarzi. Z viděného přitom často činí něco trvalejšího a selekce obrazů, scén, záběrů, hrdinů i filmů samotných tak bývá ne nepodstatnou součástí budování vlastní identity, našich vnitřních projekcí („pole možností“). [1]



Aguirre: Hněv Boží

Následující výběr „zprava“ se hojně vrací do mladších let kinematografie a zahrnuje „emblematické prostory“, jež by se přinejmenším v určitých bodech-časech měly protnout s vnitřním založením těch, k nimž tu promlouváme. Jako každý obřad vyžadují i tyto „podívané“ vnitřní soustředění, vnější podmínky a zvláštní *naladění*, jichž nelze dosáhnout v běžném ladění všednodenního „provozu“. Platí to nejen pro „monology s Bohem“, čistě duchovní filmy jako *Slunce i v noci* (s pohanskými odlesky) [Il Sole anche di notte, 1990] a *Pod sluncem satanovým* (Sous le soleil de Satan, 1987), oba o síle askeze, člověčích pochybnostech a hierofanii (zjevení svatosti), ale i pro ty hrdinské, „akční“.

Vždyť *Percival Galský* (Perceval le Gallois, 1978) rekonstruuje středověk tak, jak ho viděli tehdejší malíři miniatur: hrady s „mohutnými branami“ – jimiž koně i lidé stěží projdou – jsou zlaté, oděvy drahocenné, stromy – ve velikosti člověka – jako vyřezávané, převládají základní barvy (červená, modrá, zelená). Herci se pohybují v gestech a mluví ve veršovaných dialogích, bojové scény jsou – jako všechno – do krajnosti stylizované. Hudební složka úžasná. Tvůrce tohoto zcela výjimečného snímku, germanofil *Éric Rohmer*, byl totiž pevně přesvědčen, že „aktualizovat dílo pro přítomnost neznamena je modernizovat, ale vrátit je jeho době“. [2]

Existuje cosi, co by se dalo označit za specificky filmovou krásu, krásu zprostředkovatelnou jen kinematografií, Kurosawa.

To Boormanův *Excalibur* (Excalibur, 1981) je svou stylizací naopak nečasový: futuristická zbroj, stavby a některé rekvizity zdůrazňují, že není situován do určité doby. Oblouk několika staletí se klene od časů, kdy ještě nebylo možné přesně vymezit hranici mezi zdejším a vezdejším světem přes proniknutí křesťanství až k momentu, kdy člověk zůstal bez metafyzické opory. Vynikající je užití Wagnerovy a Orffovy hudby. A zatímco konec Rohmerova *Percevala* je otevřený, Boormanova verze tajemství Grálu zvěstuje: „Král a Země jedno jsou.“

La Chanson de Roland má časové roviny dvě. Jedna ukazuje středověkou každodennost v putování poutníků k hrobu sv. Jakuba z Compostely, jimž potulní herci předvádějí scénky z titulního eposu. Druhá se vrací na konec 8. století k Rolandovi a jeho družině. Obě úrovně spojuje uchvacující zjev Klause Kinského jako chudého žakéře i ztělesnění ideálu rytířské cti a válečného heroismu:

*Cizího lidu veliká je síla,
a nás jen hrstka. Těžká bude bitva.
Poctivé srdce (však) bázeň neohromí.
Zde vytrváme, pohotovi k boji;
bít a hubit je budem bez milosti.
Krásná je bitva, srdce planou v ohni,
nic nedbá Roland, zdali smrt mu hrozí,
krutý je boj a nikdo neotálí.
Dobře se bijí Franci s musulmany:
rubají paže, šíje, žebra, záda,
skrz oděnění až do živého masa.
Zelená tráva krví zčervenala.*

(*Píseň o Rolandovi*, LXXXVI až CXXV, přel. J. Pelán)

A teprve ve smrti je Roland opravdu sám sebou – dokonalým rytířem.

Že svět „velkých příběhů“ s tímto evropským hrdinským věkem *par excellence* neskončil, ukazuje např. Herzogův *Fitzcarraldo* (Fitzcarraldo, 1982). Fanatický vyznavač operních árií usiluje o „nemožné“: nechat toto vrcholně „umělé“ zaznít vprostřed naprosto „přírodního“. Plavovlasý „dobyvatel neužitečného“ proto přiměje – jako nějaký polobůh – amazonské lovce lebek přesunout svůj parník přes hřbet kopce, aby hlas Enrika Carusa zazněl nad džunglí. [3] Netuší, že také Indiáni mají svůj posvátný cíl...

Boormanův *Zardoz* (Zardoz, 1984) je přesně ta sci-fi, v níž se dramatizuje směs utopické nostalgie s dystopickými představami, že svět stojí na prahu nového počátku („stesk po budoucnosti“, zněl jeden ze šťastných sloganů missiniů). Společnost je roku 2293, tři sta

let po konci předešlého „cyklu“, rozdělena do tří stavů s rozdílným způsobem života i právy. „Věční“ jsou opevnění ve Víru, kde se za silovým polem věnují vědám, umění a potěšením. Je to naprosto izolovaná zdegenerovaná kasta, kde muži ztratili sílu a ovládají ji ženy. „Vyhlašovatelé“ jsou válečníci, kteří žijí ve Vnějších zemích společně s pracujícími – „Brutály“ – a střeží, aby se nepřemnožili. A je to kšatrij Zed (Connery), kdo vybojuje nový počátek, reneraci společnosti, když Vír přivede k zániku...

Koexistence vrstev virtuální minulosti a simultánnost hrotů zaktualizované přítomnosti tvoří dva bezprostřední znaky času jako takového, Deleuze.

Z filmů, v nichž lze sledovat ctnosti, lsti a dovednosti novověkých vojáků je *Tatarská poušť* (Il deserto dei Tartari, 1976) o (ne)naplňování osudu ve střízlivém, ale důsledném plnění důstojnických povinností kdesi na odlehle hranici habsburské říše v uzavřeném společenství pevnostní posádky s jeho specifickými; další rozměr filmové poezie překvapivé krásy! Hudba: E. Morricone. *Soupeři* (The Duellists, 1977) Ridleyho Scotta jsou o cti, jež nutí dva napoleonské husary vést konflikt vzniklý mezi nimi z malicherné příčiny a táhnoucí se po patnáct let až do rituálního konce (srv. Cavalierův *Boj na ostrově* /Le combat dans l'île, 1962/); mistrné souboje a „malířská“ práce se světlem! *Poslední údolí* (The Last Valley, 1971) inscenuje dialog mezi kapitánem-vojákem a učitelem-humanistou na pozadí třicetileté války; Kapitán: „Já dělám pouze co je potřeba, když je potřeba zabít, udělám to, bez svědomí...“ O síle vůle, bezohlednosti a horečnatém odhodlání, s nímž si bílý muž podmaňoval kontinenty, vypovídá *Aguirre: Hněv Boží* (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972) o španělském konkvistadorovi posedlém bájným El Doradem; jeho muži bohatství měří zlatem, Aguirre však ví, že jde o víc – *Macht und Ruhm*, boj o moc a slávu, ne o život! Hudba: Popol Vuh. *Il Mestiere delle armi* [Umění zbraně, 2001] je pak fascinující rekonstrukcí italského renesančního válečnictví.

Politickou praxi – optikou nezúčastněných – přibližují: *Sirokkó* [Zimní vítr z jihu, 1969], na choreografii založený – obřadně sevřená gesta a opakované pohyby – pokus postihnout atmosféru výcvikového tábora Ustašů, tzn. jejich vzájemné výlučné ztotožnění, ale také skryté i otevřené manipulace a podezřívání ze zrady; hlavní postava je z těch hrdinů (idealismem i zevnějškem upomene na Codreana!), jejichž jména se vyjímají na epitafech, naprostou zásadovostí však mohou být na obtíž i vlastním organizacím (důležitý obraz: tři Ustaši si před domem pohazují s pistolí, Marko – Hrdina – se k tomuto rituálu přidává). *Popel a démant* (Popiół i diament, 1958), v němž příslušník Zemské armády poprvé zaváhá nad smyslem rozkazu a hyne na smetišti – v „popelu“. Žalostný obraz „revolucionářů“ z Wajdových *Běsů* (Les Possédés, 1988), podstatně romantičtější Alonzanfán bratrů Tavianiových, kteří nastiňují paralelu mezi italskou současností první poloviny 70. let a revolučním napětím z let 1816-17. Vězeňské drama *Hlad* (Hunger, 2008) režiséra černé pleti, v němž členové paramilitárních skupin bojujících za připojení Severního Irska k Irsku usilují drsnými protesty o status politických vězňů. V dlouhém rozhovoru *Bobbyho Sandse* (M. Fassbender) s knězem jsou přehledně konfrontovány dva rozdílné přístupy k životu, smrti,

oběti a svobodě sledující stejný cíl.

Obdobné vyznění o střetnutí s „korektní“, o to však arogantnější demokratické mocí má kanadský *Les Ordres* (*Orderers*, 1974).

Politická akce nese také životopis *Mishima: A Life in Four Chapters* [Mišima, život ve čtyřech kapitolách, 1985]: Krása, Umění, Čin, Soulad pera a meče; hudba Philip Glass.

O boji řádu s chaosem jsou i čtyři bájně příběhy Kobajašiho *Kwaidanu* (*Kaidan*, 1964), s jejichž estetickou a formální dokonalostí se lze jen poměřovat, ne ji překonat („Muž bez uší“); hudba: Tóru Takemicu. Spojitost lásky a smrti nezapomenutelně vizualizuje Mišimova *Láska k vlasti* (*Yūkoku*, 1966), symbolicky provázená Wagnerovou *Liebestod*.

A brekerovskou estetikou silně ovlivněný *Věčný návrat* (*L'Éternel retour*, 1943) s J. Maraisem přenáší podle Cocteauova scénáře příběh Tristana a Isoldy do čtyřicátých let dvacátého století.

Bojiště tohoto velikého mezidobí (*interregnum*) ukazuje např. *Most* (*Die Brücke*, 1959) ze Spojenci dobývané Říše, *Vent d'est* [Větr z východu, 1993] a *Legie na Kolwezi* (*La Legion saute sur Kolwezi*, 1980), každý z nich vlastně ilustrující Romualdiho esej o Evropě! Tak jako *Evropa* (Evropa, 1991) Larsa von Triera, neboť:

Evropa skončila u Stalingradu, Céline (Skočná).

Záměrně tu pomíjíme široce známé tituly z posledního dvacetiletí typu *Statečné srdce*. Dvě nezbytné výjimky: [4] Padilhova dialogie *Elitní jednotka* (*Tropa de Elite*, 2007) („násilí proti násilí“), vítěz z Berlína 2007 (!), a – samozřejmě – *300: Bitva u Thermopyl* („Leonidův boj je náš boj“) od Zacka Snydera. Je zahanbující, když událost pro Evropu tak významnou musí připomenout Američan, [5] zatímco Evropané točí „festivalové snímky“, jež zhusta učí podivnosti a zrůdnosti vnímat jako normalitu a v nichž uplatňování autority bývá – podle Adornovy subverzní teze – prezentováno jako psychická deformace nebo charakterová vada! [6]

(Tento text vyšel i v tištěné podobě jako příloha Romualdiho *Kultury pro Evropu*.)

Poznámky a vysvětlivky:

[1] „Filmový život“ může být jistě „živější“ než ten, který žijeme, nesmí však být i „čistější“... *Ideál: překonání pohodlného „přebývání v obrazech“ – tj. bez rozhodování – jejich vztahováním k vlastnímu jednání a způsobu života.*

[2] To znamená do 12. a 13. století, v němž se grálské příběhy četly: „Zavádíme tím estetickou senzibilitu ‚dvorské kultury‘, v níž o dobrém vkusu rozhoduje omezený *kruh zasvěcených*. To by znamenalo postulovat aristokratismus v umění. Je pravda, že právě tato koncepce je ta, kterou zastávám“, vysvětloval Rohmer, který tolik rozčiloval své vrstevníky, když se v době, již v umění dominoval modernismus a intelektuální tón udával marxismus, hlásil k „překonaným“ kategoriím idealismu, klasicismu či religiozity.

[3] Herzog jednal stejně exaltovaně: inspirován výkony dávných kultur, jež byly schopny přemísťovat obrovské kamenné bloky a hnán touhou po autenticitě bez triků, nechal stovky Indiánů, „blátěných lidí“ ostře kontrastujících s „mužem v bílém“, pomocí jednoduché kladky třistadvacetitunový parník opravdu sunout po strmém úbočí. Několik jich při tom zahynulo.

[4] Už proto, jak moc se jim „hlídači a recenzenti“ věnovali. Srv. J. Pinkas, „Ať žije fašismus: Bitva u Thermopyl ve filmu“, v: *Dějiny a současnost* 6/2007, s. 8; tentýž, „300: RPG, nebo fašistická agitka?“, v: *Film a dějiny* 2/2007, s. 98-108; střízlivěji: J. Hlubek, „300: bitva u Thermopyl – bojovat ve stínu“, v: *Cinepur* 5-6/2007, s. 32; I. Šedivý, „Leonidas se vysmívá nám: „Ještě jednou o filmu ‚300: Bitva u Thermopyl‘“, v: *Dějiny a současnost* 7/2007; O. Štindl z LN svou recenzi na DVD *Elitní jednotka* nazval „Šílená odpověď na šílenost světa“ (2009), načež ji označil za „nepříjemně intenzivní film“, který jiní kritici označili za „v jádru fašistický“.

[5] To platí už pro hollywoodskou *Bitvu u Thermopyl* (1962) a dlouhou řadu dalších velkofilmů, nejen z antiky: Za všechny *El Cid* s Ch. Hestonem (srv. *The War Lord*) – o španělském hrdinovi z 11. století, jemuž se podařilo ze země vyhnat Araby.

[6] To raději Ferreriho satiru *Ya bon les blancs* [Ach, jak jsou běloši dobří] na evropskou dobročinnost v Africe. A „slézání horských štítů“, od Fanckových němých filmů s Riefenstahlovou přes Herzogův *Výkřik z kamene* po *Nordwand* s Benno „Siegfriedem“ Fürmannem, nebo „potápění se“ do *Magické hlubiny*. Popř. dokumenty jako *Jeskyně zapomenutých snů* (Herzog počtvrté!) a *Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried von 1914–1975* [Winifred Wagnerová a dějiny vily Wahnfried v letech 1914–1975], Syberbergův pětihodinový rozhovor s Wagnerovou snachou, který odmítlo promítat i mnichovské Arri Kino, do jehož „etablovaného kacírství“ nepřekvapivě snadno zapadne nějaký *Nekromantik*, ne však „strážkyně odkazu Bayreuthu“. Z desítek možností jmenovat další filmy „hovořící méně extrémním jazykem“: *Muž, který chtěl být králem*, jehož dialogy jakoby napsal sám Kipling: „břímě bělochů, břímě snů“, aneb dva kolonizátoři, jeden pragmatik, usilující jen o materiální bohatství, druhý básník věřící v duchovní ovládnutí

národa. Survivalové *Vysvobození* (Boorman potřetí!) o podceňování divočiny měšťáky a přecenění vlastních sil. „Mytický“ Melvillův *Samuraj* o zabijáku (Delon), jenž má svým asketismem, obřadným chováním a přísným morálním kodexem blízko k japonským bojovníkům. Polský epos *Potopa* podle Sienkiewicze. Postapo žánr od *La Jetée* [Rampa] přes *Black Moon* k Hanekeho *Času vlků*. Seveřané mají „vikinskou trilogii“ Hrafna Gunnlaugsona, dále *Útlaginn*, *Rudou kápi* s Olegem Vidovem a nezanedbatelně přispěli i „potomci Varjagů“: *I na kamenech rostou stromy*, *Sám proti bohům*, *Rus iznačalnaja* [Prastará Rus], kalevalské *Sampo*. Viz také článek „Pohanské stopy v kinematografii východního bloku“. Leccos zůstává i nedostupné – jako *La Voix* podle románu Drieua La Rochella nebo *Comme le temps passe* podle stejnojmenné Brasillachovy předlohy.