

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 přítom 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 neznámá 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 scény 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, šije, žebra, záda,  
skrz odění 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 scifi, v níž se dramatizuje směr utopické nostalgie s dystopickými představami, že svět stojí na prahu n o v é h o p o č á t k u („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. „Vyhlazovatelé“ 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, r e g e n e r a c i 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 odlehlé 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, vypráví *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 Irsku 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* [Vítr 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* (*Europa*, 1991) Larse 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 dílogie *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 třístadvacetitunový 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.