

Část I.

ZVUČÍCÍ OBRAZY NĚMÉHO FILMU **5**

VACHEL LINDSAY - THE ART OF THE MOVING PICTURE (1916) **7**
Kapitola XIV - Orchestr, konverzace a cenzura

Část II.

AURÉLIA STEINER MELBOURNE, AURÉLIA STEINER VANCOUVER A NEGATIVNÍ RUCE **13**
odtržené obrazy Marguerite Durasové

TONI **15**
předehra k neorealismu

DÉMANTY NOCI **17**
zapomenuté možnosti zvuku

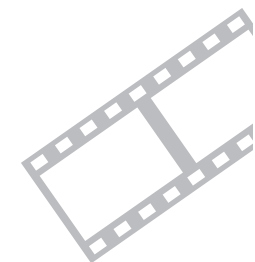
ZIMNÍ SPÁČI **20**
možnosti filmu, možnosti života - možnosti interpretace

Část III.

SLOVA, HLASY A FILMY MARTINA JEŽKA **26**



Část I.



Úvodní část sborníku je věnována dvěma krátkým úryvkům z rozsáhlejších prací zabývajících se problematikou němého a zvukového filmu. Zatímco první z nich je krátkou pasáží z diplomové práce Mgr. Milana Klepíkova z roku 1995, druhá je součástí jedné z prvních amerických teoretických studií, napsané Vachelem Lindsayem v roce 1916. Obě mají společné téma, zabývají se zvukovostí němého filmu. Klepíkov s pětadesátiletým odstupem, Lindsay v přímé reakci na "nesnesitelný" a "zbytečný" orchestrální doprovod.



ZVUČÍCÍ OBRAZY NĚMÉHO FILMU

Často zdůrazňovaná teze, že film vlastně nikdy nebyl "němý" se opírá o skutečnost, že hudební doprovod byl před nástupem zvuku neodmyslitelnou složkou filmových představení. Hudba, kterou hrály orchestry v západoevropských a amerických kinech dvacátých let, byla zpravidla komponována speciálně pro uváděný film, někdy zvlášť pro tuzemskou a pro zahraniční distribuci (viz hudba Maurice Jauberta pro francouzské uvedení německé *Nádherné lži* Niny Petrowny z roku 1929; režie H.Schwarz). Představa o improvizovaném, "atmosférickém" klavírním doprovodu němých filmů, jež díky soudobé praxi archivních projekcí přežívá dodnes, odpovídala ve 20. letech už jen představením v periferních kinech, která si orchestr nemohla dovolit - ale i zde se pianisté často řídili podle příruček distribuovaných právě za tímto účelem. Hudba orchestru nejenže umocňovala náladu děje na plátně, ale dokázala vyjádřit i určité jednoduché abstraktní dojmy - jako "osud". Tuto konvenci pak převzal i film ozvučený (např. *Brownova Žena bez studu* z roku 1928) a zvukový (např. *Hitchcockova Její zpověď* z roku 1929; v obou případech tematizují osudovost první takty z Beethovenovy "Páté").

Hudební nástroje mohly v němých filmech ve vhodných momentech imitovat reálné zvuky, např. smích, supění lokomotivy, výstřely apod. Vynalézaví filmoví tvůrci se však s těmito "doplňkovými" efekty nechtěli spokojit a místo toho se snažili vytvářet "zvučící obrazy". Nejčastěji to byly náhle nastřížené detaily zdrojů zvuků "v akci", jež "automaticky" navozovaly iluzi zvuku. Tu vyvolávají např. velké detaily houkajících sirén (v Langově *Metropolis*, Hochbaumových *Bratrech*, Brownově *Zlatě*) nebo automobilových houkaček opakovaně vmontovaných do sekvencí dopravního ruchu (ve Vertovově *Muži s kinoaparátem*). Vedle detailů odbíjejících zvonů a zvonků byly z tohoto hlediska zvlášť vděčné hodiny s kukačkou, dále různé zvonkohry atd. Hudebním nástrojům zde připadl úkol zvukovou iluzi případně ještě "podtrhnout". Pěkným příkladem důsledné snahy o "zvučící obraz" je scéna z *Nádherné lži* Niny Petrowny, v níž Hanns Schwarz nejenže ukázal velký detail mechanického zvonku, ale proltnul do ní ještě druhý velký detail jeho vnitřku pod kovovým pláštěm.

Další kategorií "zvučících obrazů" v němém filmu bylo vytváření iluze hudby, buď detaily nástrojů na něž se hraje (často: ruce na klávesách, např. v *Machatého Erotikonu*) nebo subtilnější způsoby. Vsevolod Pudovkin se pokusil o vyvolání hudební iluze montážním rytmem (v budhistické sekvenci své *Bouře nad Asií* z roku 1928). Výraznějšího efektu dosáhl touto metodou Marcel L'Herbier v taneční sekvenci Saccardovy slavnosti v *Peněžích* (z roku 1928). Na diváka se zde přenáší i pocit



závratě a nestability podobně jako v Ganceho Napoleonovi, jehož taneční vír byl docilen extrémně švenkující kamerou a oproti L'Herbierovu tanci působil spíš erup- tivně než rytmicky. Podstatně konvenčnějším, ale působivým převedením iluze hudby a tance do filmu byly různé víceexpozice hudebníků, jejich nástrojů, tančících nohou atd.

Raritou mezi "zvučícími obrazy" němých filmů byla představa !zvuku, letícího pro- storem", kterou vyvolala "houpavá" jízda kamery od velkého detailu trubky až k naslouchajícímu Janningsovi v Murnaově Poslední štaci.

Pěvecký akt byl v němém filmu běžně doprovázen mezititulkem, v němž se vedle textu písně objevila i část notové osnovy s její melodií. Aby byla pěvecká mimika v němých áriích patřičně věrohodná, bývali pro ně angažováni skuteční profesionální pěvci. V ozvučených němých filmech konce dvacátých let byly nahrávky skutečného zpěvu zabudovány do němé akce. Nezvyklou extravagancí byl v této době luxus, který si dovolil Chaplin, když pro jednu scénu svých Světél velkoměsta (a to milionářův večírek) angažoval za padesát dolarů na den pěvce, jehož výkon není ve filmu slyšet, a to přesto, že i Světla velkoměsta už byla ozvučená.

Vedle "melodie" měly mezititulky za úkol též vyvolání dojmu "hlasitosti". Tehdy se od ostatních titulků ve filmu odlišily nadměrnou velikostí dávající divákovi na srozuměnou, že slova jsou v tomto momentě pronášena hrdinou obzvlášť hlasitě (např. titulkový výkřik: "LHÁŘI" v Machatého Erotikonu). Nápadně malé typy písma naopak znamenaly velmi tichou řeč, mohly ale také ilustrovat hrdinovu nesmělost (např. Andrein dotaz: "Pojedeme?" v závěru Erotikonu) anebo fakt, že mluvící posta- va hovoří z velké dálky. (Tento efekt byl velmi často používán v němých komediích.) Hlasitost zvyšovanou během řeči vyjádřily po sobě nastřížené titulky se stále větším písmem (např. Stroheimova Královna Kelly z roku 1928-29, kde královna Regina ohlašuje svůj nárok na prince křikem: "...je můj! Můj! Můj!, přičemž každé další "mine" je větší než to předchozí). Mimořádné emocionální zvolání bylo do mezitit- ulků "překládáno" prudkým "nájezdem" na dané slovo, až toto zaplnilo celý obraz. V Ejzsnštějnově Křižníku Potěmkinovi takto vidíme náhle "vzrůst" výhružně "PALTE!" a sjednocující "BRATŘI!".

Někteří tvůrci nahrazují "akustickou událost", kterou navodit nemohou nebo nechťejí (např. smrtelný výstřel ve Sternbergově filmu V dokách newyorských, o jehož původci nemá mít divák jasno) zobrazením reakcí protagonistů, kteří ji jako- by "slyší za nás" (v připomenuté scéně jsou to náhle se zvedající lidé v přilehlé míst- nosti a vyplašení ptáci).

Hlasitou řeč, kterou přesto není slyšet, najdeme v poetické nadsázce v Dovženkově

Zemi (z roku 1930). Jako cosi přirozeného zde divák vnímá něco, co v realitě neexis- tuje, a co by mu ve zvukovém filmu připadalo absurdní nebo přinejmenším strojené, totiž, že osoba, která platí historicky a třídně za "překonanou", není druhými lidmi nacházivšími se už na vyšším historickém stupni slyšena. Není vnímána ani ideově, ani (anebo právě proto ani) akusticky, ať křičí sebevíc. Konkrétně se jedná o sekven- ci, v níž Ivanův vrah zběsile volá své příznání do smutečního davu, ale kvůli "ideo- logické bariéře" (zde kulak - tam zastánci kolektivizace) ho nikdo neslyší, nebere na vědomí.

MGR. MILAN KLEPIKOV

VACHEL LINDSAY - THE ART OF THE MOVING PICTURE (1916)

Kapitola XIV - Orchestr, konverzace a cenzura

Kdykoliv je fotohra uváděna spolu s vaudevillem a s varieté, filmová část celého představení trpí. Film je úspěchaný, rozbitý, rozkmitaný a rozostřený. Ten dům pro něj prostě není postaven. Vlastník nemůže vést galerii a cirkus najednou. Než dokáže člověk získat ten správný varietní um a současně přinášet městu dobré filmy, je nutné popřemýšlet. Nejlepší filmová divadla jsou postavena pouze pro fotohru, dělají však jednu chybu.

Téměř každé filmové divadlo má svůj orchestr, pianistu nebo orchestrion. Dokonalé shromaždiště pro fotohru však nemá zvuk, ale pouze mumlání konverzujiícího obe- censtva. Pokud je toto příliš nelitostné, ať hudba hraje během přestávky mezi pro- gramy, při nichž jsou na plátno promítány reklamy, světla svítí a lidé přicházejí do sálu.

Pokud je tu něco víc, co může tvůrce udělat, aby se film stal mluvícím, nechť je to hlubší studie obrazového uspořádání, s vyrovnanějšími tóny, s oživenější komposicí. Je to lepší než syrová věc, prošpikovaná hudebním programem, určeným k překlenutí slabých míst v konstrukci. Film by neměl být distribuován, dokud není kompletně promyšlen. Tvůrce však nebude mít čas a ani pomyšlení na to, psát hudbu tak úzce a citlivě spojenou s akcí, jako je akce propojena s pozadím. A pokud melodie neod- povídají schématu, jsou rušivé. Snad má filmový tvůrce bratra, stejně nadaného v hudbě, majícího větší schopnost podřídit své kreace dílu brilantnějšího kolegy.

Jak prakticky zvládnout celonárodní distribuci daného doprovodu? "Cabiria" dodala

do metropolitních divadel své vlastní hudebníky a program s bohatým, byť horečnatým výsledkem. Ve "Zrození národa" byla hudba použita tak, aby se přiblížila k napodobování zvukového doprovodu. Také orchestr vytvořil náhradu za staromódní vytváření napětí pomocí dlouhých synkopací. Jemnější hodnoty fotohry vyšly naprázdno. Možná by tyto dva typy představení mohly být úspěšně obhájeny v hudebních praktikách, ale taková obhajoba nic nedokazuje vzhledem k typickému filmu. Představte si každý z nich, jak je předveden v Rochesteru, Illinois, místy se stovkou obyvatel. Kotouče běží stejně jako na Broadwayi nebo Michigan Avenue, ale místní orchestr nedokáže zahrát hudbu, zaznamenanou v notových arších, stejně dobře, jako dokáže místní promítač promítat cívky (nebo sledovat jak je promítá motor).

Zásadním sociálním faktem, týkajícím se filmu, je to, že je distribuován podobně jako noviny. Každý normální doprovod musí být dostatečně adaptován pro distribování kamkoliv. Zhlédl jsem ve svém rodném městě se šedesáti tisíci obyvateli, všechny filmy zmíněné v této knize (mimo "Cabirie" a "Zrození národa"). Je to ráj fotohry, mluvené divadlo je prakticky vyhubeno. Bohužel se místní manažeři, provozující filmová představení, domnívají, že je nezbytné mít orchestr. Hudebníci, které mohou najmout, vydávají zvuky, jež jsou nečisté a strašlivé. S nezměrnou imbecilitou hrají "umíráčkový cajdák", když na plátně umírají hrdinové. Miserere nám zní v uších, když se milenci usmířují. Ragtime je nám vnucen, když se ustaraná matka modlí za svého syna. Někdy se hudebník, s touto rozmanitou schopností vcítit se, oddává své uchvacující improvizaci.

Tyto mé myšlenky se začaly formovat před několika lety, když byl u nás uveden film, který tato kniha tolik chválí - The Battle Hymn of the Republic. Majitel jednoho divadla dal před svůj stánek dvacet stop vysokou vývěsku "The Battle Hymn of the Republic od Harriet Stowe, promítáno znovu na zvláštní přání." Jeho asistentka, předpokládám že jeho dcera, přehrávala každou hodinu v průběhu promítání tohoto skvělého filmu píseň "In the Shade of the Old Apple Tree". Přišlo se podívat mnoho starých vojáků, a tak jsem se jí zeptal, proč nehrála a nezpívala "The Battle Hymn?" Řekla jen, že ji prostě nemohli najít. Jsou distributoři ochotni poslat hudebníka s každým filmem? (...)

Samozřejmě lidé s mechanickou představivostí začínají v tomto okamžiku navrhovat zvukový film nebo fonograf, nebo mechanické piano. Mluvme nyní pouze o zvukovém filmu.

Pokud se zvukový film stane spolehlivým zrcadlem lidského hlasu a nálady, bude základem samostatného umění, které nebude žádný z případů fotohry používat. Bude

to fonohra, ne fotohra. Tato kniha je bojem proti nelidskosti neukázněné fotografie. Každý film je korektní, realistický, působivý, ale především je okouzlující. Skutečný fyzický "akumulátor" herce je stovky mil daleko. Lidská kvalita se tak musí projevit v přítomnosti tvůrce. Obraz má mít svůj malířský rukopis. Milostný dopis by měl být také spíše napsán vlastní rukou, nikoliv na psacím stroji. Pokud někdo vloží svůj vnitřní autorský rukopis do filmu, je to až po nelitostném zápasu s podivnou vědeckou kvalitou práce kamery. Jeho duch a také duch celého společenství herců je tímto těžkým úkolem vyčerpán.

Syrový fonograf je nepřítlačlivý. Položili byste na ramena herecké společnosti další zodpovědnost, a to za vložení adekvátní náhrady za lidskou přitažlivost do fonografického disku? Hlas, který ve skutečnosti nekrvácí, který neobsahuje žádný tlukot srdce, nemůže dostát pocitu mimořádného stavu. Několik lidí při pouštění zvukových ukázek z "Tristana a Isoldy" plakalo. Vžili se do skutečnému představení. Proč? Podívejte se na operního zpěváka po jeho posledním výstupu. Jeho oči hoří. Jeho obličej je vzrušený. Jeho tep je zrychlený. Po návratu do hotelového pokoje je mnohem unavenější, než kdyby odepíval celou operu sám. Odčerpá ze záblesků své mysli a pulsů své krve stejnou přitažlivost, jaká vede muže do bitev. Řečeno hrubými slovy, tato přitažlivost mu přináší stokrát více peněz než jinému muži, který umí vládnout svému hlasu stejně dobře jako on. To však nemůže být ve fonografickém přístroji uloženo. Tento stroj je stejně tak dobrý ráno jako v poledne. Běží jako hodinky.

Aby došlo ke zdokonalení zvukového filmu, musí být lidská přitažlivost vložena do obrazu a do času. Čas a obraz musí být také harmonizovány, jedno mírně podřízené druhému. Oba vládnout nemohou. V současném zvukovém filmu je více vyvinutá fotohra, vlečená za vlasy až do bezvědomí, těsně následována ječícím barbarem, fonografem. Žádný zvukový přístroj na trhu nereprodukuje jasně, pouze komplikovaně artikuluje v nepřírozených tónech se striktním intervalem mezi každou otázkou a odpovědí. Skutečný dialog se hrouť. (...)

Fonohra může dosáhnout vysokých cílů. Bude to však až v momentě, kdy mluvící síla fonografu předčí obrazovou sílu cívky a potom bude obraz předveden jako komentář a ozdoba řeči. Obrazy budou drženy na uzdě fonografem po stejnou dobu, jako bude on omezen svým rozpětím. Obrazy jsou v současnosti mnohem volnější a proměnlivější bez něj. Pokud bude fonohra někdy zavedena, zdvojnásobí to náklady na přístroje, a to zdvojnásobí ceny vstupného. Bude to ilustrovaný fonograf v dražších divadlech. (...)

PŘELOŽILA ZUZANA ZEMANOVÁ

Část II.



Druhou část tvoří skupina textů, napsaných přímo pro Sokolovský filmový seminář. Autoři se v nich pokusili nahlédnout jednotlivé filmy především z hlediska jejich zvukové složky. Tyto texty by měly sloužit pro lepší orientaci diváků v dané problematice.



AURÉLIA STEINER MELBOURNE,
AURÉLIA STEINER VANCOUVER A NEGATIVNÍ RUCE

odtržené obrazy Marguerite Durasové

Car la limite ou le regard se retourne en beauté, je l'ai décrite, c'est le seuil de l'entre-deux-morts, lieu que j'ai défini et qui n'est pas simplement ce que croient ceux qui en sont loin: le lieu du malheur. C'est autour de ce lieu que gravitent [...] les personnages que vous situez dans notre commun pour nous montrer qu'il en est partout d'aussi nobles que gentils hommes et gentes dames le furent aux anciennes parades, aussi vaillants a foncer, et fussent-ils pris dans les ronces de l'amour impossible a domestiquer, vers cette tache, nocturne dans le ciel, d'un etre offert a la merci de tous... a dix heures et demie du soir en été.

Sans doute ne sauriez-vous secourir vis créations, nouvelle Marguerite, du mythe de l'âme personnelle. Mais la charité sans grandes espérances dont vous les animez n'est-elles pas le fait de la foi dont vous avez a revendre, quand vous célébrez les noces taciturnes de la vie vide avec l'objet indescriptible.

Jacques Lacan, Hommage fait a Marguerite Duras

Budeme-li hledat příklady filmů, ve kterých jsou obraz a zvuk od sebe výrazně odtržené, rozštěpené, a přesto souběžně komunikující, bude mezi nimi dílo Marguerite Durasové zaujímat významné místo. Durasové filmy, a především ty kratší, jako by existovaly na dvou rovinách - rovině slyšeného, "zaslechnutého" příběhu, nebo přesněji několika splétaných fragmentů příběhů, nesených magickou silou uhrančivého hlasu samotné autorky, a rovině viděného - zahlédnutých, jako by náhodných obrazů, pouze plynoucích "okolo" tohoto hlasu a neilustrujících daný příběh.

Durasová ve svých textech mluví o své vizi ideálního filmu jako o černém filmu, filmu bez obrazů, filmu zcela podřízenému hlasu. A přestože tuto představu neuskuteční, jistý rozměr

"černé" se v jejích filmech objevuje právě v mezeře mezi slyšeným textem a viděným obrazem - černota, která se otevírá řádu touhy, touhy "vidět", zhmotnit si fragmenty příběhu. Isi Beller Durasové říkal: "Když čteme, nalézáme sami sebe, když jsme v kině, ztrácíme se. Ale ve tvých filmech se člověk neztratil. Je to právě v oné černotě, kde se člověk nalezne." Přesněji vytváří v sobě místo, prostor pro vnímání filmu, jehož obrazy (tedy obrazy, které tento film v divákovi vyvolává) jsou zcela



jiné, než obrazy, které se objevují na plátně. Film, který existuje jinde, který vzniká mimo plátno, "za" nebo "vedle" obrazů na plátně.

Film tu doslova podléhá psaní, *écriture*, a sama Durasová říká: "Mluvím o psaní. Mluvím o psaní i tehdy, když se zdá, že mluvím o filmu. Když točím film, píšu, píšu přes obraz. Obraz volím následně, je to důsledek toho psaní. Text filmu - to je pro mě film". Nebo ještě přesněji můžeme tvrdit, že její filmy jsou dopisem - je to ovšem *la lettre* ve všech významech tohoto slova, a zároveň je to výkřik, volání z přemíry, z excesu touhy, volání k imaginárnímu příjemci tohoto dopisu, výkřikem komunikujícím touhu jako takovou. Je to ale i film, který vlastně neexistuje, *bande optique noire*, oxymoron. Jak Durasová doznává: *Je suis dans un rapport de meurtre avec le cinéma*.

Ideální film je pro Durasovou popřením filmu, filmem bez obrazů, hypnotickým ponořením do "dopisu", do vnitřního monologu, do fragmentů příběhů a výkřiků touhy. Touhy absolutní, která překonává jak svou nekonkrétnost, tak i oddělení, rozštěpení v čase a prostoru. Výkřik touhy, zaznívající v Negativních rukách, překonává tisíciletí. Rezonuje s voláním autorky, s voláním Druhého. V touze neexistuje čas, prostor ztrácí význam. Touha je podmíněná nepřítomností, nedosažitelností druhého, a zároveň z této distance čerpá svou sílu. Nejcharakterističtější i příběh dalšího filmu/textu Durasové, *Le Navire Night*, existuje v neustálém unikání - milostné vzplanutí dvou neznámých lidí, kteří znají jen své hlasy ze svých telefonních rozhovorů, a v těchto telefonátech a touze vytvářejí nově své identity, bez obrazů, vyvstává zároveň i jako metafora pro Durasové ostatní filmy.

Také rozštěpení zvuku a obrazu tu podporuje nedosažitelnost - nedosažitelnost konkrétních obrazů, fragmentárnost textu navíc posiluje i unikavost samotného vyprávěného příběhu, který vždy, nakonec, zůstává příběhem touhy. Výkřiky touhy už nezaznívají k nějakému konkrétnímu druhému, ale k Druhému absolutnímu, touha je touhou po absolutnu, a zároveň i touhou toužit, touhou po touze. Podle Durasové, "píše-li, pak po někom touží", nebo "někdo jí schází", tato touha je vždy podmíněna uvědoměním si své samoty, a "není větší samoty než samoty Aurélie Steiner". Samota a nepřítomnost není problémem, naopak je podmínkou, prostorem pro absolutní touhu.

Film "bez obrazů" nás jako diváky částečně zcizuje, neukolébá nás iluzí uzavřeného, kompletního světa, příběh k nám vždy jen "zaznívá", neurčitý, naznačený, vždy unikající. Ale přesto - není to mnohem realističtější, "přirozenější" způsob vnímání příběhu než ten, který nám předkládá tradiční narativní film? Iluze úplného, vždy již někde "existujícího" jinosvěta, do kterého nás "zve" tradiční film, je mnohem snáze přijatelná, ale v žádném případě ne realističtější. Durasové filmy nás zvou na

určitou "cestu". Ne náhodou jsou jejich obrazy tak často jako by skutečně zahlédnuté na cestě, při jízdě, ať již je to jízda lodí po Seině (Aurélia) či jízda autem ranní Paříží (Negativní ruce). Proud myšlenek, které na nás při takovémto pohybu, "unášení", doléhají, je právě oním vymýláním, zaklínám příběhu, o který u Durasové jde. Durasová, to je nepřítomnost, nedosažitelnost, touha, výkřik a cesta.

MGR. PETRA HANÁKOVÁ

TONI

předehra k neorealismu

"Toni" pochází z roku 1934, tedy z období, kdy už pomalu končila stabilizace zvukového filmu. Tato počáteční epocha, vymezená ve Francii (dělení Henriho Langloise, které přejímá i Michel Chion) filmem "Pod střechami Paříže" Reného Claira (1930) a "Atalantou" Jeana Viga (1934), se vyznačuje ještě určitou nedůvěrou ve zvuk jako nové tvůrčí složce filmu. Snaží se ponechat obrazu jeho významovou dominanci a nerozejít se tak úplně s výdobytky němého filmu, zvuk měl především doplnit obraz, potlačením mezititulků umožnit jeho nepřerušovaný proud.

Teorie prvních let se soustředila především na problém synchronizace a asynchronizace zvuku a obrazu. Významové experimentování se zvukem se stane převážně záležitostí kinematografie po válce, přesto se jeho tvůrčí chápání ohlašuje i v některých filmech 30. let. Proti usazující se tendenci divadelní řeči, která má důležitý vliv na strukturu filmu (v jeho centru jsou postavy vyměňující si dialogy, jež slyší divák), tak vznikají i filmy, které se pokoušejí o jiné použití řeči i zvuku (například Dreyerův "Vampyr" nebo už zmíněný Clairův "Pod střechami Paříže"). Za jeden z nich lze považovat i Renoirův film, i když ten spíše obohacuje divadelní řeč o nové vrstvy.

Renoir koncipoval svůj film jako důsledně realistický pohled na život imigrantů v jižní Francii. Reagoval tak na soudobou filmovou produkci, která se inspirovala hlavně divadelním stylem, často přenášela fiktivní příběh do exotických dekorací a dávala tak divákovi dojem jiného světa. Renoir se proti ní snažil vymezit, zkusit jinou polohu filmu v co největším přiblížení se realitě. Sám řekl, že chtěl vyzkoušet fotografickou možnost filmu, při respektu k realitě z ní vybrat ty nejzajímavější momenty a zafixovat je beze změny. Ve svém navázání úzkého vztahu k realitě byl

důsledný od počátku. Za námět "Toniho" si vzal skutečné události, které se odehrály v konkrétním kraji, kde pak Renoir natáčel. Angažoval nepříliš známé herce, kteří sami pocházeli ze stejných sociálních a národnostních vrstev jako postavy, jež měli představovat. Celý film je natočen v exteriérech, snímán fotograficky objektivní kamerou, která jako by byla jen svědkem událostí. Nikdy nevstupuje do nitra děje, aby vyhmátla a přiblížila některou z postav divákovi. Externí pohled zapřičiňuje, že divák poznává postavy jen prostřednictvím jejich gest a promluv, na významu tak právě nabývá jazyk a dialogy. Renoir zachoval cizí akcent imigrantů i jejich krátké návraty do rodného jazyka, což mu umožnilo použít jazyk jako další charakterizační prvek prostředí i jednotlivých postav, učinil tak vlastně řeč aspektem postavy. I důrazem na charakter jazyka, který měl být zachován tak jak je (o Tonim se říká, že je to jeden z prvních filmů, kde dělník mluví opravdu jako dělník), vnesl Renoir do filmu v té době nezvyklou verbální nestrojenost.

Ve svém směřování k dokumentu se Renoir vyhnul nediegetické hudbě (té, jejíž zdroj není v prostoru příběhu) a použil jen lidové písně, které vždycky souvisejí s příběhem a zpřítomňují se v obrazu. Dokonale využil jejich schopnost poeticky charakterizovat prostředí a svou melancholií tak doplnit strohý ráz pohledu kamery. Kromě toho se ale Renoir nijak nevzdal transcendentní funkce hudby. Záběrům, kdy snímá postavy zpěváků, totiž vždycky předchází nebo naopak na ně navazuje obraz krajiny nebo lidských tváří, kde už je hudba jen slyšet. Písně jako by tak předjímaly nebo doznívaly jen na bezprostředně souvisejících záběrech. Jak jednoduše a přitom účinně používá Renoir hudbu (protože ji nevztahuje nikam dál než může být její reálný dosah) je možná nejpozoruhodnější věcí, kterou ve svém "absolutním realismu" objevuje.

Většinou synchronní použití obrazu a zvuku se zřetelně naruší v dlouhé sekvenci hádky mezi Tonim a jeho ženou Marií: sekvence, která svým rafinovanějším formálním pojetím vybočuje z řádu filmu, v něm tvoří takřka samostatný celek. Začíná pohledem na kostel, jehož zvon ohlašuje začátek pohřbu Toniho přítele, záběry z jeho průběhu se pak střídavě prolínají s interiérem domu, kde se Toni hádá s Marií. Do jejich stále vyhocenějšího konfliktu se ozývá kontrastně pravidelný zvuk zvonu, který už teď dává roztržce nevyhnutelný tón tragického naplňování osudu.

Scéna je vlastně klíčem k povaze událostí celého příběhu. Ten, ač vyprávěný realistickými prostředky, je totiž vystavěn ve schématu antické tragédie (nebo lidové písně), jež mu dává pevný rámec (daný i cyklickým uzavřením příběhu a leitmotivem železničního mostu) a základní atmosféru danosti věcí, kterou člověk jen uskutečňuje. Toni, pasivní hrdina bez radosti (nebo spíš ten, který za každou radost hned platí),

jehož od začátku obklopuje aura porážky, je nakonec hnaný už jen touhou po ženě, která stála na počátku jeho podlehnutí světu. Stejně typově řešeny jsou ostatní postavy, například Toniho přítel Fernand, který jej vždy chrání, nebo Albert, zosobnění zla, proti kterému Toni stojí. Stejně tragická postava je Marie, jež nakonec sama opouští milovaného muže, protože ví, že ji nikdy nebude milovat. Jediná postava s vývojem v pravém slova smyslu je Josépha, jejíž život od začátku určují muži. V závěru se však vzepře, když se jde sama udat policii, aby Toni "neplatil za zločin, který nespáchal." Co přesahuje postavy nad jejich rámec typu, je právě dokumentárnost, se kterou jsou zachyceny, jejich zasazení do přesného prostředí- přímořské krajiny, každodenní práce v lomu, starání ženy o domácnost. Téměř neustálé uzavření člověka v širším rámci tak navozuje pocit, že je to právě tato sociální realita se svým společenským řádem, která vede jeho osud.

André Bazin o "Tonim" mluvil přes všechny jeho nedostatky jako o klíčovém filmu pro Renoirovo dílo: " ...je to možná s "Pravidly hry" nejzajímavější film a v každém případě ten, kde Renoir dotáhl nejdál některá hledání ve vztahu k sobě samému a ve vztahu k filmu."

DOMINIKA PREJDOVÁ

Toni. Francie, 1934

Režie: Jean Renoir, Scénář: Jean Renoir, Carl Einstein, Kamera: Claude Renoir, Střih: Marguerite Renoir, Suzanne de Troeye, Hudba/Písně: Paul Bozzi, Hrají: Charles Blavette (Antonio Canova [Toni]), Jenny Helia (Marie), Celia Montalvan (Josefa), Edouard Delmont (Fernand), Max Dalban (Albert), Andrex (Gaby)

DÉMANTY NOCI

zapomenuté možnosti zvuku

"Šedesátá léta znamenají v českém a slovenském filmu neobyčejné prohloubení a zmnožení způsobů zacházení se zvukem. Zdá se, jako by v souvislosti se zvukovými prostředky byla veškerá dříve platná pravidla jejich užívání omezena jen na základní minimum a namísto nich zavládla značně individualizovaná koncepce zvukové dramaturgie. (...) V této dekádě přestala platit zásada, že náležitě realizovaná zvuková část filmu na sebe nemá strhávat pozornost, a divák také neodcházel z kina jen s matným ponětím o tom, co provázelo obraz. (...) Nelze říci, že se zvuk v 60.

letech stal tak náročným, aby od začátku do konce trvání filmu poskytoval divákovi stejně hutnou látku k přemýšlení jako obraz, nicméně v mnohém ohledu byl skutečně povýšen na jemu rovnocenného partnera."

Posun směrem ke zrovnoprávnění zvukové a obrazové složky v československém filmu šedesátých let je dobře patrný již v Uherově převratném *Slnku v síti* z roku 1962. *Démanty noci* z roku 1964 jsou pak filmem, který můžeme označit za vrcholné dílo této tendence. Zvuková složka je zde téměř absolutně oddělena. Dá se skoro mluvit o ozvučeném němém filmu.

Jan Němec spolu s kameramanem Janem Kučerou a výtvarnicí Ester Krumbachovou vytvořili fascinující obraz jedince unikajícího před smrtí. V "reálném" čase vyprávění sledujeme dva uprchlíky z transportu, dvě tělesné schránky pohybující se lesem, trpící žízní, hladem a zimou. Zároveň jsme ve druhé "imaginární" rovině konfrontováni s vizemi, sny představami a myšlenkami jednoho z hrdinů. Hranice mezi oběma "světy" je obrazově víceméně jasná (kromě scén ve kterých si hlavní hrdina představuje blízkou budoucnost). Zvukově jsou však velmi propojeny a to nejen jednotlivými zvuky (odbijení hodin), ale především způsobem, jakým se v nich se zvukem pracuje. Němec jako by filtroval veškeré zvuky skrze smyslový aparát hlavního hrdiny. Vždy v podstatě slyšíme to, co hrdina nejvíce vnímá a to bez ohledu na to, zdali se jedná o reálnou nebo imaginární situaci. Jsou to buď motivy spojené s tělesnými potřebami (když chlapci v dálce sledují svačícího oráče, slyšíme velice zřetelně každé jeho žvýknutí), nebo s realitou (když v hospodě Němci tančí a zpívají, slyšíme pouze tleskání) a nebo se vzpomínkami a sny (nejčastější případ - zvuky tramvaje, vlaku). Němec je důsledně nonverbální, takže těch pár dialogů, které ve filmu padnou a jsou jako by synchronní (hlavní hrdina byl dodatečně namluven), působí jaksi nepatřičně. Řeč pomáhá vystoupit hrdinům z jejich subjektivního světa. Zatímco v obraze se dá vystopovat hranice mezi snem, představou a vizí na straně jedné a realitou na straně druhé, u zvuku je toto rozlišení nemožné. Jsou tu sice také dva světy: svět slova a svět zvuků, prostupují však obě zmíněné "obrazové kategorie".

Velmi propracovaná obrazová složka, bortící klasické lineární vyprávění, je postavena především na co největší subjektivizaci celého filmového prostoru. Kamera je neustále v pohybu, kopíruje pouhých hlavních hrdinů, je třetím přítomným druhem na útěku (úvodní scéna - dlouhou dobu nejdelší a nejdražší jízda kamery české kinematografie - nás do této pozice zcela jasně usazuje). Z této polohy kamera často uniká do vnitřku postav a nabízí nám buď jejich pohled na svět nebo jejich představy. Zůstává tedy po celou dobu velmi subjektivní. Aby divák na tuto "hru" přistoupil,

použil Němec zvukovou stopu také čistě subjektivně tzn. selektivně. Tato jakoby monotónní jednoduchost při používání zvuku, ukazuje zároveň limity této metody, která se může stát neúčinnou ve chvíli, kdy není podpořena dostatečně vypracovanou strukturou vyprávění. Domnívám se, že neúspěch Němcova třetího (na dlouhou dobu posledního) filmu *Mučedníci lásky* (1966) byl způsoben především "nekvalitním příběhem", který na rozdíl od *Démantů noci* postrádal přirozenou dramatickou syrovost a "jednoduchost".

Démanty noci také nejsou příliš stylizovaným filmem. Oproti svým dalším filmům jsou zde Němec s Krumbachovou velmi ukázněni. V hlavních rolích se představí neherci, jejichž výkon je spíše vymodelován kamerou. Německé postavy hrají skuteční sudetští Němci, kteří v době natáčení dožívali v jakémsi útulku v pohraničí. Krumbachová je pro scény "lovu" a oslavy v hospodě navlékla do jejich vlastních svátečních šatů. Z dnešního pohledu se to zdá být poněkud zlomyslné a pasáž z hospody je tak podle mého názoru velmi problematická. Nejen, že se poněkud nedůstojně vyžívá v rozpadajících se tvářích starců, ale Němec také velmi agresivně pracuje s jejich němčinou. Jakési nesrozumitelné egerlandské brblání, které je místy naddimenzováno a má zvýraznit odpornost Němců je podle mého názoru přepjaté. Nemluvím tady o politické korektnosti vůči oběma stranám. Jde spíše o to, že tato scéna podle mého názoru film poněkud rozbíjí. Daleko přesvědčivější je pro mne setkání hlavního hrdiny s Němkou, která mu dává chléb a mléko. Nejen, že je tato situace velmi dobře narativně rozehraná (tři různé varianty pokračování), ale obsahuje v sobě také základní konflikt mezi uprchlíky a pronásledovateli - vězňeli. Pohled, který pro mladého hrdinu tato žena má, je natolik výmluvný, že nepotřebuje žádné dovysvětlení a zapadá do celkového ladění snímku ústojněji než výše zmiňovaná scéna z hospody.

Od samotného filmu, o němž je napsána celá řada precizních studií (naposledy v knize *Démanty všednosti* od Zdeny Škapové a Stanislavy Přádné), se můžeme dostat k obecnějšímu problému české kinematografie. Jestliže se tento způsob užívání zvuku nacházel ve slepé uličce již na konci šedesátých let (dodnes jsou filmy *Ovoce stromů* rajských jíme Věry Chytilové a *Mučedníci lásky* Jana Němce považovány za "manýru"), jakým způsobem může oslovovat nyní. Pokud se podíváme na současnou českou i světovou produkci uvidíme, že tato tendence ve filmu dosti ustoupila. Kromě toho, že jsou *Démanty* jedním z našich ve světě nejúspěšnějších filmů, jsou také jedním z nejméně navštěvovaných filmů. Je tedy zřejmé, že se spíše než o běžný postup, který by se stal pevnou součástí základních vyjadřovacích prostředků filmu, jedná

o experiment spojený s konkrétní dobou a konkrétním tvůrčím prostředím. Domnívám se, že podobně jako byly v šedesátých letech znovu nalézány skvosty němé kinematografie (Dreyerův Vampyr apod.), i tyto snímky, pracující se zvukem téměř jako se samostatnou složkou, se své "renesance" dočkají.

PŘEMYSL MARTINEK

Démanty noci. ČSR, 1964

Režie : Jan Němec, Scénář: Jan Němec podle povídky Tma nemá stín Arnošta Lustiga, Kamera: Jaroslav Kučera
Kostýmy: Ester Krumbachová, Obsazení: Antonín Kumbera (první chlapec), Ladislav Jansky (druhý chlapec), Ilse Bischofova (žena), Jan Riha, Ivan Asic, August Bischof

ZIMNÍ SPÁČI

možnosti filmu, možnosti života - možnosti interpretace

Německý režisér Tom Tykwer (*1965) se stal patrně nejznámější postavou současného mladého německého filmu především díky svému kultovnímu "techno" snímku Lola běží o život (Lola rennt, 1998). Osobité pojetí hudby a rytmu, kinetické vnímání skutečnosti a hra s vyprávěním se však projevily už v jeho předchozích filmech, zejména v o rok starších Zimních spáčích (Winterschläfer, 1997). V Tykwerově tvorbě lze spatřovat kontinuitu i výrazné rysy autorského přístupu - ke svým filmům si až na výjimku posledního snímku Heaven, na jehož scénáři se spolupodílel Krzysztof Kieslowski, sám píše scénáře i skládá hudbu a produkuje je ve společnosti X-Filme Creative Pool, kterou spoluzaložil a která mu umožňuje v dnešní době mimořádnou tvůrčí nezávislost. Díky svým výrazným a okázalým formálním experimentům si vysloužil pověst "stylisty", kterému hrozí, že se jeho styl zvrátí v bezobsažnou manýru. Zbývá však otázka, zda u Tykwera hlavní myšlenkou nejsou právě nesčetné možnosti a hry filmového "vyprávění".

V Zimních spáčích režisér rozehrává komorní a na první pohled i banální příběh čtveřice třicátníků, kteří doslova hibernují v zapadlém zimním horském městečku. Jedna milenecká dvojice se v průběhu plynutí příběhu rozchází, druhá zase schází, nikdo z nich se však ve svém pomalém a uzavřeném světě plném vágních tužeb nevyzná a ani o tom nijak zvlášť nepřemýšlí. Oproti pomalosti světa a figur je Tykwerova kamera a hudba dynamická a pulzující, vnáší do netečnosti až agresivní

pohyb a rychlost. Film tak působí jako píst, který střídá fázi napětí a uvolnění. Tento princip komplikuje režisér nenásilnou kombinací nálad a náznaků odlišných filmových žánrů. Zatímco úvodní hybná sekvence je plná tepajícího rytmu bubnů a rychlých, dramatických, ostře na sebe navazujících jízď kamer a sugeruje tak téměř thrillerové napětí, vrcholící několik minut poté osudnou autonehodou, jiné scény filmu připomínají táhlé a sladké melodrama sbližování a mileneckých rozchodů. V některých z nich životní prázdnota nepůsobí banálně, ale přímo tísnivě. Celková omezenost prostoru i postav, komorní ladění, důraz na realitu a soustředěnost na mezilidské vztahy a skryté emoce připomíná schéma evropských "dogma" filmů. Tykwer však tento stávající "žánr" současně kinematografie narušuje zejména formálními experimenty a prudkým mísením stylů a nálad. Jednotlivé postavy zimního čtyřúhelníku, který se díky náhodné nehodě promísí ještě s pochmurným příběhem místního sedláka Thea, jako by patřily každá do jiného žánru, což režisér ještě podtrhl stabilní barevnou charakteristikou figur a jejich konstantními hudebními motivy. Například plavovlasá Rebeca jako by žila ve světě svých dočervena laděných, pomalých melodramatických příběhů pro ženy, zatímco přítel její spolubydlící Laury, promítač René, připomíná postavu z filmu noir - neustále zachycuje úryvky skutečnosti na černobílých fotografiích, aby si poskládal dohromady vzpomínky, které díky své chorobě ztrácí. Ve scénách s Renem je kamera buď deformovaná a zabírá postavu našikmo, nebo ji rychle obkružuje za zvuku temných a dunivých spodních rytmizovaných tónů. Naopak linie příběhu sedláka Thea, který při nehodě přišel o svou dceru i o koně, je podkreslena zvuky s jemnou stylizací do kostelních varhan, snad aby naznačila sedláckovo dogmatické vnímání viny a trestu i jeho téměř detektivní pátrání a fanatickou touhu po "spravedlivé" pomstě. Podobná hra s žánry melodramatu, krimi a akčního filmu a se zrychlováním a zpomalováním tempa vyprávění se objevila i ve snímku Lola běží o život. Jednotlivé mísení "žánrů" neprobíhá u Tykwera nijak násilně a vytváří dohromady spíše jakýsi potenciál možností nejen filmového vyprávění, ale i přirozené životní cesty, která se nedá vtěsnat do žádného definitivního žánru. "Je to snad 'film života'?... Extrémně se zajímám o možnosti filmové řeči, současně je však v popředí mého zájmu v každém filmu vždy člověk," dodává režisér.

Hudba má v Tykwerově filmu dramaturgickou funkci, protože dokresluje charakteristiku postav i náladu situace, avšak především přispívá spolu se střihem a jízdami kamery k vytváření tempa, k rytmizaci a "zrychlení" jinak ospalé atmosféry života v horách. Podobně rytmizující a pulzující byla i "techno" hudba v kultovní Lole, která se zklidnila jen ve dvou postelových "mezihrách" mezi jednotlivými variantami

možného příběhu. K rytmizační funkci hudby tvůrce dodává: "Je pro mě hrozně důležité, aby se to akustické promísilo s vizuálním. Nesnáším, když má někdo pocit, že převládá hudba nad obrazem. Když hudba doplňuje obraz, znamená to, že obraz spoluvytváří a obojí směřuje do rytmicky komponovaného celku."¹ Tykwer se zvukem neznatelně experimentuje a nejedná se jen o otázku vztahu obrazu a zvuku. Zvuková stopa Zimních spáčů nevyniká melodičností, ale spíš naléhavostí vespuďu neustále přítomných dunivých zvuků nebo bubnů. Právě jejich naléhavost vyvolává pocit záhady a očekávání i ve všednodenních situacích. Některými zvuky, například výstřelem z pistole při zastřelení Theova koně, propojuje režisér prostorově i významově odlehle okamžiky - Theův výstřel se zvukově kryje s pádem Reného na postel i probuzením Marca. Těmito zvukovými "experimenty" Tykwer podobně jako agresivními jízdami kamery a překombinovaností střihu sugeruje tušení záhadných souvislostí mezi jinak nespojitými situacemi a postavami. Jindy je však hravost se zvukem čistě poetická - například v poklidné scéně střihání Lauřiných vlasů se už jemně ozývají rozhovory z její pozdější milostné schůzky s Reném. Analytický duch se mísí s poetickým.

Tykwer svými agresivními formálními postupy a experimenty vytváří z jinak všedních a na prvních pohled prázdných příběhů záhadu, až nám připadá hádankovitá sama všednost. Jeho filmy se pohybují na hranici realismu a metafory. Zejména metaforický závěr Zimních spáčů zpochybňuje jednoznačný smysl celého příběhu. Tím, že Tykwer z každé životní náhody postav vytváří v průběhu filmu zpětně nutnost a příčinu příběhu, pudí to diváka k tomu, aby každému, byť nepatrnému gestu přikládal nějaký smysl, zvlášť když je tušené a přesazné tajemství naznačeno naléhavou hudbou. Tento režisér navíc nabízí divákovi svůj pohled "демиурга", hitchcockovsky znalého souvislostí a celku lépe, než samotné, tápající postavy. Celkový smysl příběhu se však přesto vytrácí. "Osudovost" jeho propletence je totiž vždy jakoby "o krok vedle" - sedlák Theo chce pomstít smrt své dcery a místo toho přijde nakonec ještě o psa, René, který ukradl auto a zavinil tak nepřímo nehodu, končí jako šťastný otec a manžel, mírumilovná Rebeca v závěru z městečka odjíždí sama a arogantní a povrchní lyžařský instruktor Marco náhle spáchá sebevraždu na lyžích. Jeho závěrečný, neskutečně zpomalený sebevražedný "let" je prostřihán zrychlenými pohledy na osudy ostatních postav a představuje ve zkratce jak Tykwerovu "mistrovskou" hru s časem a rytmem, tak jeho hru s divákem a hledáním navozených souvislostí a případného smyslu nebo naopak naprosté životní absurdity.

Zimní spáči jsou filmem v mnoha ohledech rozporuplným - příběh i forma vyprávění jsou schematické a až geometricky vykonstruované, a přesto jsou charak-

tery i prostředí plně bezprostřednosti a autenticity. Tykwer tento pro jeho filmy tak typický protiklad sám komentuje: "Kontrast mezi zdůrazňovanou umělostí a přirozenou emocionalitou postav dává filmu zvláštní živost. Chtěl jsem diváka vtáhnout do naprosto umělého světa, na který ale hned zapomene, protože konflikty jsou tak autentické, postavy tak vitální, že už ho ani nenapadne, jak je celá ta konstrukce vlastně naprosto absurdní." Rozporuplnost vzniká i kombinací rychlosti a pomalosti tempa vyprávění a zvláštní propastí mezi doslovnou banalitou zobrazovaného světa a tajemným tušením souvislostí a příčin a otázkami po jejich smyslu. "V každém případě je to film o otevřených a nevyřešených otázkách," tvrdí jeho tvůrce. Při té příležitosti se nabízejí úvodní, lehce frázovitá, avšak výstižná slova z filmu Lola běží o život: "Člověk - pravděpodobně nejzáhadnější druh na naší planetě. Tajemství nezodpovězených otázek - kdo jsme? Odkud pocházíme? Kam jdeme? Proč vůbec něčemu věříme? ... Nesčetné otázky hledají odpověď - odpověď, která vzbudí další otázku, a následná odpověď vzbudí zase další otázku, a tak dále až donekonečna." A tak Tykwer svým filmem nabídl nejen určité možnosti filmového vyprávění, ale i možnosti života a jeho interpretace.

KAMILA BOHÁČKOVÁ

Zimní spáči (Winterschläfer). Německo, 1997

Režie: Tom Tykwer. Scénář: Tom Tykwer, Anna-Françoise Pyszora. Kamera: Frank Griebe. Hudba: Tom Tykwer, Johnny Klimek, Reinhold Heil. Střih: Katja Dringenberg. Produkce: Stefan Arndt. Hrají: Ulrich Matthes (René), Marie-Lou Sellem (Laura), Floriane Daniel (Rebeca), Heino Ferch (Marco), Josef Bierbichler (Theo).

Část III.



V závěrečné části

sborníku přibližuje Jan Kolář ve své studii práci režiséra Martina Ježka, jehož filmům je část Sokolovského filmového semináře věnována.



SLOVA, HLASY A FILMY MARTINA JEŽKA

Martin Ježek se narodil v roce 1976 v Prostějově. Na pražské FAMU studoval střih a produkci (jako producent je podepsán například pod Rychlémi pohyby očí Radima Špačka nebo Mrtvým broukem Pavla Marka). Od počátku 90. let natáčel pod hlavičkou prostějovské skupiny TV VENCEREMOS hrané videofilmy, v nichž použita střihová skladba systematicky narušovala narativní linii. Střih těchto filmů často sledoval předem stanovenou strukturu (ve filmu Vertikální plán to byla například struktura menstruačního kalendáře), kdy byla délka záběrů dána předem bez ohledu na to, zda děj v sestřihovaných záběrech stačil proběhnout. Vedle videa se věnoval i filmu a v roce 2000 realizoval spolu s Martinem Blažičkem svůj doposud nejrozsáhlejší projekt - 16mm hraný film Hlas v telefonu, adaptaci stejnojmenné Weinerovy povídky. Od roku 1999, kdy hradecká FOMA opět začala vyrábět osmimilimetrové filmy, opouští video i oblast hraného filmu a natáčí na svou "superosmičku" krátké dokumentární eseje. Právě o těchto jeho posledních filmech pojednává následující text.

F i l m o g r a f i e : Správná věc (VHS, 1993), Nová cesta (VHS, 1994, 98), Doña Perfekta (VHS, 1994), Krátce, ale naplno (VHS, 1995), Die Wohl (VHS, 1996), Vexations (VHS, 1997), Vertikální plán (VHS, 1998-99), Zkouška materiálu (16mm, 1998), Fishcream (VHS, 1998), 24 hodin (novák) (VHS, 1999), Folklor (S8mm, 1999), Oděsa-Krym (S8mm, 1999), ABC rekreace (S8mm, 2000), Hlas v telefonu (16mm, 2000), Beseda (S8mm, 2001), m.s. energoprojekt (S8mm, 2001), Dětská škádlení (S8mm, 2002)

(zpracováno volně podle <http://www.osf.cz/cinema/experimentcz/> a podle článku Petra Marka "Všechna lidská práva vyhrazena. Filmy Martina Ježka", Cinepur, č. 17, září 2001, str. 31.)

Pamatuji se dobře, kdy jsem ty filmy viděl poprvé: na přelomu října a listopadu 2000 v Banské Štiavnici v nevzhledném, umakartem vystlaném kině, do kterého zalézala vlhká zima zvenčí a kde z blikajícího, experimentálními filmy atakovaného plátna a z deštivého sobotního odpoledne začínaly bolet oči. Byly to filmy, které se lišily od většiny těch, které jsem toho dne viděl. Nebyly akademické a vymyšlené, chyběl jim onen obligátní náklad idejí, konceptů a konstrukcí, který z "experimentů" často trčí a který Ježek prostě nechal někde ležet - jeho filmy se nesnažily nic předstírat a nikoho přesvědčovat, byly pouze a úplně soustředěné na sebe, na svou intenzitu a intimní obsah... A překvapovaly; alespoň já jsem byl zaskočen. Plátno náhle zahltil proud obrazů, na nichž se předměty, lidé a jejich pohyby v neúprosném rytmu měnily v opilé halucinace a koncentrované

emoce, ve výpověď tak zhuštěnou, že ji nebylo možné artikulovat; najednou tu byly filmy, které připomínaly přímočará a bezuzdná zvířata - když se několikrát slepovaný filmový pás přetrhl v promítačce, žádné "křehké kouzlo filmové iluze" se nerozplynulo, protože i takové násilné přerušení projekce jako by patřilo k robustní povaze těchto filmů jako krátká nepatetická pomlka. Nevzpomínám si jaké to bylo dívat se poprvé na Ježkovy filmy a nevím už, co jsem si tenkrát myslel a co cítil, ale ty filmy, na které jsem tak upřeně zíral, si pamatuji dobře. Navíc mám pocit, že některé záběry už si z paměti prostě nevymažu - třeba ty dva do sebe prolnuté obrazy tmavých koní kráčejících ve sněhu, ta dvojexpozice zvířecího oka a rozhybaného koňského zadku, při níž vždy náhle zmlkne ryčící zvuk, l se mi znovu a znovu vybavuje a vrací jako otázka, na kterou neumím odpovědět. Ten záběr mě doprovází, jako kdybych si ho přivlastnil; ve skutečnosti si už nejspíš dávno přivlastnil on mě.

Nezačínám tu osobní vzpomínkou z nějakého rozmaru, spíš z bezradnosti - po pravdě řečeno nevím, jak o filmech Martina Ježka psát. Jeho filmy se natolik liší téměř od všeho, s čím jsem se jako divák setkal a setkávám, že vypadávají ze všech naučených schémat a kategorií; berličky a triky, které si každý, kdo o filmu píše, dříve či později osvojí, jsou mi v tomto případě k ničemu. A třebaže je "jinakost" Ježkových filmů na nich konec konců tím nejméně zajímavým, právě kvůli ní je o nich tak těžké mluvit. Následující text tak víc než co jiného tvoří útržkovité deskripce těchto filmů promísené s mou vlastní nejistotou - spíš než o analýzu Ježkových filmů, v něm jde o mou snahu se jim přiblížit. Nemám ambici je vysvětlit, ale chci na ně upozornit.

Je překvapivé nakolik se od sebe navzájem všech těch šest osmi a dvanáctiminutových filmů liší. Nikdy v nich nejde o opakování téhož, odlišují se nejen námětem, ale rovněž strukturou, celkovým rytmem a tvarem, emocemi, které vyvolávají, nebo i tím, zda se nechávají svým tématem pohltnout nebo k němu zaujímají pořofouchlý odstup. Zatímco Folklor - natáčený na hornáckých slavnostech a plný tančících postav - sám nakračuje v měkkém tanečním kroku a jeho opakující se sekvence připomínají znovu vytáčené, precizní figury, v ABC rekreace - ve filmu ze zasněžených sjezdovek na severní straně Chopku, ve kterém se pohyby lyžařů, lyžařských vleků a tažných valachů neustále rozptylují - jako by se všechny vykroužené a uzavřené tvary rozpadaly do shluků agresivních tříštivých střepů. Zatímco sluncem prozářená Oděsa-Krym - roadmovie z cesty na Ukrajinu, doprovázený a nesený hlasem Mariny Cvetajevy - se ve svém průběhu stále zpomaluje a potápí do čiré a bezbřehé nostalgie, Beseda - původně seriózní pokus o film o filmu, který se nevycválně zvrhl v groteskní karikaturu filmování - nabízí bezuzdně rytmizovaný sled smyslu a emocí zbařených obrazů, strojově přesný a nadšeně šlapající nonsens, který se podobá opileckému řehtání. Kapitulu samu pro sebe tvoří i dva zbýva-

jící filmy: m.s. energoprojekt a Dětská škádlení. Při sledování prvního z nich, dokumentu o "výlovu" slapského revíru jednoho mysliveckého spolku, se divákovy pocity několikrát převrací - zpomalovaná a deformovaná, ale přece bezpečně rozpoznatelná písnička starého Horyny a jeho malého kamaráda Pavla o zeleném údolí, která doprovází záběry krácejících honců, nejprve vyvolává salvy smíchu, který se však s několikanásobným opakováním nasládlého refrénu a s narůstající frekvencí výstřelů mění v hrůzu a odpor. Naproti tomu Dětská škádlení, prosvětlený portrét režisérova syna Mikoláše, jsou průzračným rozesmátým filmem (průzračným i díky přiznávané naivitě) po celou dobu plně soustředěným na tvář dítěte - filmem jednoznačným a otevřeným, který tvoří jakousi pozitivní odpověď na Ježkův starší (a temný) videofilm 24 hodin (novák).

Přes tyto rozdíly, které jen naznačují, že Ježek nevyčerpává a neopakuje jedno jediné schéma, však všechny tyto filmy provazují společné rysy a nezaměnitelný rukopis. Všech šest filmů v sobě nese určité prvky dokumentárních filmů. Žádný z nich není abstraktní, vytržený z prostoru a času, všechny se koncentrují na jedinou událost (taneční slavnost, hon, cestu, lyžování), která se do nich otiskuje se všemi svými nekonstruovanými a nepředvídatelnými aspekty. Ježek se svou malou kamerou pohazuje, přibližuje se k předmětům, které snímá, na minimální vzdálenost a vzápětí od nich odskakuje, zabírá je v protisvětle a ve velkých rozptýlených detailech, násobí jejich obrazy, když převíjí v kameře už exponovaný filmový materiál a osvětluje ho znovu - pohyby a obrazy předmětů se vrství a nespoutaně kombinují s pohyby kamery (či kameramana). To vše zesiluje bezprostřednost, s jakou na nás filmy Martina Ježka působí - zdá se, jako by šlo o čiré záznamy okamžiku, které neprošly vědomím, o deník, který neobsahuje vzpomínky, ale fyzické obrazy, jež jeho autora poznamenaly, a který je právě proto navýsost intimní. Tím vším také Ježkovy filmy bezpochyby jsou, je však důležité si uvědomit, jak snadno a rychle se tyto "záznamy" přetavují ve zcela autonomní vizuální pohyb, který filmové obrazy zachvacuje a pulzuje s nimi ve vlastním rytmu.

Právě to je krok, který je pro Ježkovy filmy rozhodující, krok, kterým podrývají samostatnost obrazů, znevažují jejich obsah a dávají jim nový smysl tím, že je jako tanečnický zapojí do svého křepčení a povykávání, že z nich učiní prvky vlastní choreografie. Srozumitelný, více či méně artikulovaný prostor uvnitř záběrů, v němž je možné se orientovat, prostor odkrývaný kamerou, který obklopuje filmové postavy a předměty (a který už téměř automaticky předpokládáme, sledujeme-li film), se v těchto snímcích hroutí. Padají hranice a pevné distance, které jej vymezují: jednotlivé záběry jsou tak krátké a jejich sled tolik prudký, že nelze izolovat a identifikovat jednotlivé pohyby, které se v nich protínají. Plocha jednotlivých záběrů je příliš malá na to, aby bylo možné uvědomit si v jejím rámci perspektivu ruční kamery, která se třese během snímání nehybného

předmětu. I opačný kontrast, který by umožnil oddělit perspektivu kamery a to, co je v jejím ohnisku, však rapidmontáž smývá - není možné vymezit předmět pohybující se vzhledem k nehybné kameře. Kameru i snímání předmětů, oko i viděné strhává jediný pádící proud a splyývají v něm v jedno. Právě opozice kamery a toho, co zachycuje, je však pro konstituci diegetického filmového prostoru klíčová a film, který ji zpochybňuje, problematizuje i primární smysl vlastních obrazů - totiž ukazovat skrze sebe na něco jiného, na zobrazovaný objekt. Přesně to ale Ježkovy filmy dělají - obraz i zobrazované se v nich neustále provazují a prostupují, jejich záběry se v ničem nepodobají oknům široce otevřeným do prostoru, nejsou přímou a průhlednou cestou k již hotovým významům, ale svůj smysl neustále přetáčejí a proměňují v závislosti na rytmu, který je obklopuje. Tyto filmy po sobě skutečně zanechávají dojem nezadržitelného intenzivního toku bez postřehnutelných vazeb a předělů. Jsou to filmy, které nepůsobí prostřednictvím svých obrazů, ale prostřednictvím jejich mísení a přelévání, prostřednictvím jejich zvýrazňovaných návratů a zklidňujícího překrývání, filmy, které vypovídají skrze svůj vlastní pohyb. Příznačný je pro tyto filmy i způsob, jakým vznikají - Ježek doma exponovaný filmový pás, který stříhal a vrstvil už během natáčení v kameře, opakovaně fragmentarizuje a znovu sestavuje bez ohledu na přirozené spoje, které už v sobě natočený materiál obsahuje. Takto smontovaný film si pak promítá a znovu přestřihává, aby odstranil slabá místa a podtrhl silné momenty - je zřejmé, že to je práce, která se více podobá sochařskému dobývání tvaru, než sestřihávání jednotlivých záběrů podle smyslu, který je jim vlastní.

To však neznamená, že v Ježkových filmech jde o nezávazné, lyrizující kmitání obrazů, které byly odtrženy od svých referentů, a o jejich jemné rytmizované korespondence. Rapidmontáž nepřetavila jejich záběry do jediné pestré plochy, pouze jejich naléhavost obrátila jiným směrem. Hloubka i určité směřování "dovnitř", "k jádru" jsou naopak v těchto filmech v jistém smyslu ještě zesíleny. Téměř všechny z nich jako by byly konstruovány kolem jediné scény, ke které se film znovu a znovu vrací a ze které bere svou sílu - ve Folkloru je takovým centrem záběr tančících zpěváků, v m.s. energoprojekt jsou to lovci krácející po cestě do hloubi lesa, v Besedě motorka, kterou se donekonečna pokouší nastartovat Pavel Liška, a v ABC rekreace jej tvoří mí zamilovaní koně. Tyto scény se nikdy nevracejí pouze jako refrén, ale působí jako skutečné energetické uzly, ke kterým se ve filmu všechno obrací a podle jejichž pulzování se film rozbíhá. Rytmus Ježkových filmů jim není dodáván zvenčí, ale vytváří se až podle toho, co se v nich skrývá.

Struktura těchto filmů určuje i podobu jejich zvukové stopy a specifickou roli, kterou zvuk v jejich rámci hraje; ostatně práce se zvukem Martina Ježka charakterizuje asi

nejvýrazněji. Nebudu se tu pouštět do žádných hlubokých analýz role zvuku ve filmu, ale myslím, že následující poznámky jsou poměrně nekontroverzní. Když pominu jeho narativní funkce (prostřednictvím zvuku jsou sdělovány důležité informace, zvuk upozorňuje na ty předměty v záběru, které posunují děj, a podobně) plní zvuk obvykle dvojí roli: buď zvyšuje koherenci diegetického prostoru filmu (například tak, že zdroj zvuku je možné uvnitř záběru identifikovat) a pomáhá tak divákovi orientovat se v něm, nebo - často v podobě hudebního motivu, který "podmalovává" určitou sekvenci - zesiluje či naopak problematizuje emoční působení příslušných záběrů. V obou těchto případech zvuk slouží k tomu, aby posiloval iluzi autonomního prostoru, kterou film vytváří - lhostejným obrazům dodává angažovanou atmosféru a zvyšuje jejich věrohodnost. Jak už jsem ale naznačil, jsou Ježkovy filmy bytostně ne-iluzivní a prostor inherentní filmovým obrazům systematicky boří. Zvuk v nich ani nezasahuje do jednotlivých obrazů ani je nepodpírá, prostě je doprovází. Není tomu ani tak, že by zvuková stopa obraz strhávala a vedla za sebou, třebaže zvuk jako médium daleko agresivnější a mnohem méně prostoupené znakovostí - konec konců zvuk, který vychází zpoza plátna je stejně reálný jako ten, který slyšíme na ulici - na sebe poutá pozornost. Obraz a zvuk tu jdou paralelně vedle sebe. To nemá znamenat, že spolu zvuková a obrazová stopa nekorrespondují - například ve filmu *Oděsa-Krym* a ve *Folklóru* byl zvuk stříhán přesně podle rytmu finální verze filmu, přesně podle délky ve filmu obsažených záběrů. I v tomto případě však tvoří obraz i zvuk dvě zcela samostatné vrstvy, strukturované a rytmizované nezávisle na sobě, vrstvy, které se ovšem ve svých pohybech střetávají a v místech dotyku vzájemně mnohonásobně zesilují a obohacují.

Zvuková stopa je i sestavována do značné míry nezávisle na získaném obrazovém materiálu. Netvoří ji jen ruchy sejmuté během natáčení, ale je často komponována až ex post - zvukový základ tvoří například ve *Folklóru* hudební cédéčko s písničkami z horňáckých slavností, v *Oděse-Krymu* rozhlasová dramatizace veršů Mariny Cvetajevovy a třeba v *ABC* rekreaci časné ranní vysílání slovenské redakce Radia Vatikán. Nicméně výsledná kompozice zvuku se řídí podobnými pravidly jako střih obrazu, se nimž sdílí i obdobnou strukturu. Tak jako obrazový střih ustavičně podkopává autonomii obrazů a utápí je ve svazcích pohybů, jsou v rámci zvukové skladby destruována artikulovaná slova jako nosiče sdělení a zvyrazňován jejich materiální, zvukový základ. Věty, rozdrobené do krátkých útržků, které můžeme místy zaslechnout, jsou neustále přerušovány a vázány do smyček, nemotivovaně propojovány bez ohledu na svůj smysl. Ozývají se opakovaně na různých místech, vracejí se a vytrácejí, aby náhle zazněly v několika stopách najednou. Zpomalovaná a deformovaná slova, se neustále proplétají s ruchy, které je zahlcují a přerušují - a v podstatě se sama v podobné ruchy mění a splývají s nimi

v nerozlišeně ubíhající klokotající a řvavé řece hluku. Nyní je paralela zvuku a obrazu v Ježkových filmech patrná: nejde tu o žádný kontrapunkt, kdy nesynchronní zvuk náhodně obohacuje filmové obrazy o nové a nečekané významy, ale o dva komplementární pohyby, mezi nimiž nepanuje napětí a které vytvářejí jediný kompaktní proud.

Pro Ježkovy filmy je klíčové jiná tenze, na kterou jsem už narazil - napětí mezi zřetelným (v pojmech uchopitelným) obsahem a vši tou živou tříští, nemotivovanými šelesty a záblesky, které pojmovým sítím propadnou a neustále tak srozumitelné sdělení ohrožují. Ve zvukové stopě těchto filmů je toto napětí pravděpodobně ještě patrnější než v jejich obraze. Ježek na jedné straně neustále zpochybňuje sílu a možnosti artikulované řeči, když ji nechává ztrácet v hluku, který ji obklopuje - jako v m.s. *energoprojekt*, kde Horyna a Pavel svým zpěvem marně vzdorují sonické síle výstřelů z brokovnice, nebo v *Dětských škádleních*, kde rozmarně přisprostlá říkadla, kterými si novopečený otec dobírá svého syna, ztrácejí svůj dech před odzbrojujícím křikem malého Mikoláše. Na druhé straně jsou to však právě části vět a artikulovaná slova - třeba slova izolovaná, z kontextu vyrvaná a ve své deformované a dunivé podobě jakoby zbavená lidského hlasu a lidské podstaty - která v rámci zvukové stopy plní onu roli horečnatě se vracejících se uzlů, o které jsem už mluvil v souvislosti s obrazovou strukturou Ježkových filmů. Roli opakovaně objevovaných jader, které na sebe nabalují a sjednocují do jednoho celku vše, co je obklopuje.

Filmy Martina Ježka tak zprostředkovávají divákovi dvojí zážitek. Jsou to filmy, které lidskou zkušenost, již zachycují, neustále rozkládají na základní prvky a zbavují lidské perspektivy. Jsou to filmy, v nichž jsou obrazy transformovány v nesrozumitelný pohyb a slova proměněna v bodající hluk, filmy, v nichž se důvěrně známé předměty a tváře odrážejí v cizí a divoké podobě. Jsou to filmy, které ze všedních věcí uvolňují prudké síly a jejich prostřednictvím s divákem komunikují - fyzicky působí. Zároveň však představují až na dřevě dovedené gesto, příklad bezmezně touhy po úplném vyjádření. Jsou to filmy, které jako by to, co vyjádří, znovu zahlcovalo, filmy, které se zalykají ve snaze vyslovit zcela a beze zbytku vše, nač narazily. Už proto stojí za to je vidět. Sir Karl Popper kdysi v jedné ze svých přednášek rozdělil filosofy na lišky a ježky. Zatímco první chytře a bystře přebíhají mezi různými tématy, jsou druzí soustředěni na jediný problém, který se snaží vytěžit až na dno (dalším rysem je to, že ježci svými ostny často popichují). Pokud bychom za kritérium zvolili zvilou poctivost, s níž se snaží vyjádřit, mohli bychom snad i filmaře podobně rozdělovat na Ježky a ty ostatní.

JAN KOLÁŘ

