

tomu – takový je úděl možná většiny filmových či naratologických badatelů a Chatman se ho zhostil se ctí. Není-li navíc jeho kniha explicitním shrnutím hlavních naratologických tezí, nějakou vyčerpávající, učebnicovou syntézou, je takovým shrnutím do jisté míry alespoň implicitně. Chatman nevysvětluje podrobně jakých objevů se v naratologii dosud dosáhlo, ale uvádí čtenáře přímo doprostřed práce: neukazuje mu sled hotových, „usazených“ termínů a to, jak se k nim dospělo, ale zatahuje jej rovnou do promýšlení, zpochybňování a redefinování pojmů. V tomto rozpohybování termínů je čtenář jednak pohnut k vlastnímu uvažování (což je koneckonců to nejdůležitější), jednak se tak jaksi zvnitřku, jakoby „cestou“, obeznámí s hlavními pojmy naratologie.

Helena Bendová

Rastr v prostoru a čase (města)

(Filmová místa I)

V nedůvěře vůči všemu kultovnímu říkám: notorický film... film, který člověk sleduje po sté, a znovu s napětím, dovede jej prožít navzdory tomu, jak dobře ho zná; čeká na známou scénu či oblíbený záběr. Film, který patří do privátní mytologie. Jsou čtenáři beletrie, kteří se s oblibou vydávají na místa dějů, jež poznali při četbě. V některých případech se ovšem zážitek ze světa fikce propojí s (předchozím) zážitkem ze světa žité skutečnosti a vznikne tak zvláštní emocionální situace, která může významně prohloubit čtenářův prožitek. Jakási forma *déjà vu*. Totéž ovšem nastává také u filmu, a není rozhodující, jde-li o hraný příběh nebo dokument. I ve filmu hraném může diváka těšit, pozná-li „své“ místo, může ho naopak rušit, když se reálná lokalita destruuje v prostorových vztazích, v dimenzích apod.

Když si představím své „privátně mytologické“ představení, hned ze začátku se hraje PRAHA V ZÁŘI SVĚTEL (rež. Svatopluk Innemann) – film, s nímž se setkávám a utkávám dlouhá léta, pravidelně. Má určitou pozici v rámci tak řečené české filmové avantgardy – a možná proto ten film někdy tajně, v duchu, přestříhávám a s odpuštěním vylepšuju. Je v něm mnoho z ikonografie avantgardy, modernistická víra v technický pokrok, zdůrazňují se motivy jako komunikace (pošta, telegraf), dálky, cestování, také ovšem hédonistická víra v budoucnost. Tak málo by stačilo a i v české filmové historii bychom měli „velkoměstský film“ – neboli city symphony – jak zákon káže. Takhle máme jenom takový poloreklamní, místy zdouhavý, místy podmanivý dokument, kde se kouzlo nechťeného snoubí s filmařskou bravurou.

Je v tom filmu jedna krátká sekvence, která mě přesvědčuje, jak daleko máme k Ruttmannovi; sekvence výsostně lyrická, s nádechem nostalgie po časech už tehdy, v roce 1928, nenávratně minulých. Objeví se tam, kde se rozjíždí noční život moderního velkoměsta, tep moderní doby se zrychluje – ale zároveň soupeří s obrázkářskou romantikou staré Prahy. Trumfem živlu modernosti, osou všeho dynamického, se stává Václavské náměstí, které podobně jako další bulváry, Příkopy a Národní třída, září do noci světlem neonových reklam, výkladních skříní i automobilů.

Do této nálady však vstoupí řeka, která tu v ztemnělém podvečeru ztrácí svou živelnou hybnost a jen zvolna plyne, spoutána mostními oblouky. Sekvence, o níž tu píš, se skládá z pouhých pěti záběrů a není ani půl minuty dlouhá. V jednoduchém, ale pevném rytmu se tu spojí dvojí fyzický pohyb: pohyb přírodní (řeka) s pohybem technickým, respektive kulturním (vlak).

1. (velký celek) Pohled na řeku, stmívá se. Most spojující Josefov s úpatím Letné, se ozdobí perlami světél na vysokých kandelábrech (4 vteřiny).

2. (celek) Pod střechu Wilsonova nádraží vjíždí vlak. Záběr z nástupiště, přibližně z pohledu čekajícího; diagonála vlaku nakonec zakryje asi polovinu záběru – levý spodní trojúhelník z formátu plátna (7 vteřin).

3. (velký celek) Hladinu široké řeky jemně rozvlnila osamělá loďka, most spojuje břehy řeky i rám záběru (Dokonalý impresionismus s mostem „od kantny do kantny“.) (5 vteřin).

4. (celek) Pohled přes řeku na šir, jakoby z prostřed řečiště, na protějším břehu temná silueta malých periferních továren s komíny (3 vteřiny).

5. (celek) Již nekryté kolejiště od Wilsonova nádraží směrem k Vinohradskému tunelu, v pozadí tušíme odvážný oblouk ocelové konstrukce. Z nádraží vyjel vlak – unikající úběl páry, obrovská síla v pohybu, která v okamžiku zatemní celé plátno. V prvním záběru se vlak blížil z hloubky do levé části záběru, zde vyjíždí směrem do pravé části (7 vteřin).

Po závěrečné nepravé zatmívače následuje další celkový pohled na bulvár Václavského náměstí, tentokrát shora, z rampy Národního musea. Václavské náměstí, centrum všeho městského života, tedy onu sekvenci rámuje. Večerní chodci, dopravní ruch, kavárny, divadla, kina, tančírný... V citované sekvenci jako bychom se vrátili na chvíli do „věku páry“ a teď jsme opět v elektrickém století stále rychlejších pohybů. Centrum Prahy je až nepravděpodobně zahuštěné lidským hemžením. V „mé“ sekvenci se naopak neobjevily žádné postavy, ani rybáře, jenž patrně seděl v loďce (třetí záběr), nebylo vidět. Nádraží, stejně jako mosty přes řeku jsou zde pusté, čekající prostory, smělé konstrukce. Vypovídají o moderním duchu města a zároveň ukazují jeho melanholii, svár modernosti s pomalostí.

Film jako celek vypadává z rytmu, když se namísto živých záběrů objeví statické fotografie, které jen účelově ukazují sílu elektrického osvětlení. Pražský chodec se přesto ochotně noří do křesla v biografu, protože začíná rozpoznávat místa a zákoutí, dnes tolik proměnná, nasává detaily i proporce tehdejšího Havelského trhu, Perlové, Jungmannova náměstí (rozpoznaného snad jen díky nezměněnému soklu Jungmannovy sochy). Uvědomuje si při tom, že celý ten velkoměstský dojem vznikl na základě velice omezené lokality kolem Václavského náměstí. A už tu je náramná scéna svítání: ticho, strnulé předranní ulice s několika flamendry, prvními trhovci (a „lettristickým“ záběrem zelinářského stánku, překrytého plachtou s nápisem PRAHA I. UHELNÝ TRH). Film končí ostrým sluncem časného rána v záběru, který patří mezi „nejpoužívanější“: celý film PRAHA V ZÁŘÍ SVĚTEL je totiž soustavně ohlodáván pro účely všemožných – převážně televizních – pořadů.

* * *

Je v tom cosi filmově archetypálního: v „mém“ záběru stojí kamera na nástupišti jako ve stanici La Ciotat, když tam jednoho slunečného dne roku 1895, za přítomnosti bratří Lumièreů, přijel vlak. Zde, na Wilsonově nádraží však nepozorujeme žádnou dokumentární náhodnost a jedinečnost lidských pohybů, jen tu zkrocenou sílu železa a páry v moci lidských rukou. Žánr: drama. Vlaky, nádraží, nástupiště – to jsou místa, které si filmová kamera oblíbila pro prostorovou, objemovou, světelnou a dynamickou bohatost. Vzpomeňme namátkou na EXTASI, CASABLANKU, POUTO NEJSILNĚJŠÍ, PYTLÁKOVU SCHOVANKU. Příkladů je bezpočet – z různých dob, světadílů, žánrů. Pomineme-li třeba akční filmy typu SPLAŠENÝ VLAK (RUNAWAY TRAIN), kde vlak slouží víceméně stejně

jako třeba mezikontinentální loď nebo kosmický modul, uchovávají si vlaky něco z drsné romantiky dobývání divokého západu i něco z tragiky Anny Kareniny. Nádraží jako místo věčného bdění se bez kolejí a vlaků neobejde, ty mu dávají smysl stejně jako cestující, kteří tudy jen procházejí a obvykle tu nesetrvávají déle, než je nezbytně nutné. (Jistě, známe výjimky jako třeba Antonína Dvořáka naslouchajícího hudbě vlaků na Grand Central Terminal v New Yorku.) Nádraží je osou, centrem pohybu, je jádrem věčné proměny – ale také strnulého času, to když je člověk odsouzen k čekání: v tu chvíli se čas jakoby vykloubí ze svého rytmu a cestující nevědomky zakouší pocit herce, který ožívá (stává se hercem) teprve na jevišti, když se dočkal svého výstupu.

Film PRAHA V ZÁŘÍ SVĚTEL je stylově nevyvážený, spíš jen jakýsi součet situací a scén, které nakonec vytváří dojem celistvosti (noční život Prahy – zvlášť, když je ten dojem stvrzen v textu titulků), ale bez autorského gesta, vnějškově. Přesto je v něm už znát nálada, která se v českém vizuálním umění projeví o řadu let později, v tvorbě Skupiny 42. Není to jen motiv periferie, tolik kontrastující s centrem města, ale také a zejména noční scény, zejména opravy tramvajových kolejí, které připomenou fotografie Miroslava Háka nebo obrazy Františka Hudečka.

Pokud jde o vazby na umění „vyšší než filmové“, má pro mě druhý záběr citované sekvence jednu hlubokou souvislost. Když vstoupíte do vídeňského podniku obecně zvaného Loos-Bar¹⁾ a trochu zvednete svůj zrak nad hlavy ostatních hostů, octnete se v nekonečném prostoru ortogonálních vztahů, z něhož se může až zatočit hlava. Je to nečekaná závrať v jinak dosti stísněném prostoru (3,50 x 7,00 x 3,50 m), způsobená rafinovaným umístěním zrcadel pod kazetovým stropem z mramoru. (Tak vysoko, že návštěvník se v zrcadlech nevidí.) S pohledem vzhůru si můžete připadat jako v hale nóbl nádraží, s pohledem dolů pak třeba jako ve zvláštním „barovém vagonu“. Tato architektura nenese ještě nautické prvky vrcholného modernismu, ale v střídmosti svého tvarosloví (a v prostorovém řešení – zejména v skromném suterénu) upomíná spíš právě na ekonomičnost uspořádání luxusního vagonu a nebo vzducholodi Zeppelin. Když usednete do měkkého čalounění nízké lavice na kratší straně baru, může se stát, že se vzdálíte nejen prostorovým, ale i časovým souřadnicím. Váš pohled se konečně oddá jemné hře tvarů, hnědavých a zlatavých tónů i dávných geologických dějů skrytých v rastru tenkých čtvercových plátů onyxu jakoby zavěšeném v pásu pod stropem na protilehlé stěně baru. Světlo, které onyxovými čtverci proniká, zdůrazňuje jejich kresbu tak, že každý z nich zůstává individuálním prvkem, kresby na sebe nenavazují. Je to nečekaná přítomnost přírodního prvku, jež Loos uchoval v jeho původní podobě.

Onyxový rastr mě při prvním pohledu nečekaně přenesl do onoho záběru z Wilsonova nádraží: mocná lokomotiva vjíždí pod ochranu střechy, vlak staví u nástupiště. V onom kratičkém záběru vidíme v horní čtvrtině záběru podobný ortogonální rastr, který není vyplněn žádným krásným nerostem, ale nejspíš skleněnými deskami, už tou dobou viditelně zašlými. Návštěvníci nejmenšího vídeňského baru procházejí pod onyxovým rastrem a návštěvníci Prahy vjíždějí pod střechu největšího pražského nádraží pod rastrem šmouhavatých skel. Obojí má v sobě velkorysost moderního vítězného oblouku, proměněného racionální funkcí, vznešenost vstupu jako počátku nové zkušenosti.

Michal Bregant

1) Adolf Loos jej navrhl v roce 1908; bar najdete na adrese Kärntner Durchgang 10, Wien 1.